BRAVO!

OUTUBRO 2002 - ANO 6 - R$ 8,00 www.bravonline.com.br

ISSN 1414-980X

EDIÇÃO ESPECIAL DE 5 ANOS

Cinema acossado

JEAN-LUC GODARD (*foto*), INGMAR BERGMAN e ensaístas convidados discutem o futuro incerto dos filmes de autor

LIVROS O CLÁSSICO REVOLUCIONÁRIO DA POESIA DE MÁRIO FAUSTINO

TELEVISÃO OS VELHOS GALÃS SOBREVIVEM À NOVA BELEZA

MÚSICA OS 80 ANOS DE GILBERTO MENDES, O ALQUIMISTA DA ERUDIÇÃO

TEATRO E DANÇA O LIRISMO DOS BONECOS JAPONESES DO *BUNRAKU* CHEGA AO BRASIL

ARTES PLÁSTICAS A VANGUARDA BARROCA DE MATTHEW BARNEY

61

Capa: o cineasta francês Jean-Luc Godard fotografado por Richard Dumas/ Agence VU. Nesta pág. e na pág. 6, imagem de *Cremaster 4* (1994), de Matthew Barney

(CONTINUA NA PÁG. 6)

DESTAQUES DA CAPA: ACERVO PESSOAL DE BENEDITO NUNES / JOÃO MIGUEL JÚNIOR/DIVULGAÇÃO / HENK NIEMAN / *CREMASTER 4*/MICHAEL JAMES O'BRIEN/CORTESIA BARBARA GLADSTONE

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

LIVROS

TELEVISÃO

TEATRO E DANÇA

SEÇÕES

O melhor da cultura em outubro: espetáculos, livros, música, exposições, programação de TV e filmes em destaque nesta edição

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: THIAGO LACERDA/ALFREDO ROCHA/DIVULGAÇÃO / MÁRIO FAUSTINO/ACERVO PESSOAL DE BENEDITO NUNES / MATTHEW BARNEY/MICHAEL JAMES O'BRIEN/CORTESIA BARBARA GLADSTONE / WOYZECK/LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO / GEORGIA CREIMER/CAIO REISEWITZ/DIVULGAÇÃO / GILBERTO MENDES/HENK NIEMAN / JEAN-LUC GODARD/REPRODUÇÃO/AE

Ritos de Passagem, **romance de William Golding, pág. 98**

Bunraku, **teatro tradicional de bonecos do Japão, em São Paulo, no Rio e em Brasília, pág. 116**

Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, exposição, em São Paulo, pág. 38

Produções regionais na TV, pág. 102

26ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, pág. 78

Show do Red Hot Chili Peppers, que lança o álbum *By the Way*, **no Rio, em São Paulo e Porto Alegre, pág. 50**

Os Anéis de Saturno, **romance de W. G. Sebald, pág. 94**

A Música Nova de Gilberto Mendes, pág. 44

Entrevista exclusiva com o cineasta Jean-Luc Godard, pág. 60

NÃO PERCA

Mapa do Agora, **exposição, em São Paulo, pág. 41**

Entre Quatro Paredes, **peça de Jean-Paul Sartre, pág. 126**

O Homem e Sua Hora e Outros Poemas, **de Mário Faustino, pág. 86**

Cremaster Cycle, **exposição de Matthew Barney, em Paris, pág. 28**

Depoimento de Ingmar Bergman sobre o cinema, pág. 72

Mares do Sul, **exposição de Beatriz Milhazes, no Rio, pág. 34**

Rosana Lanzelotte, CD e recital, no Rio, pág. 56

Papo Macaco, **CD de Davi Moraes, pág. 57**

Mostra de filmes de Júlio Bressane, no Rio, pág. 82

INVISTA

Fuloresta do Samba, **CD de Siba, pág. 55**

O Enteado, **romance de Juan José Saer, pág. 99**

Woyzeck, o Brasileiro, **peça de Georg Büchner dirigida por Cibele Forjaz, no Rio, pág. 127**

Sex and the City, **série de TV, pág. 113**

FIQUE DE OLHO

Os galãs na TV brasileira, pág. 108

Assassinatos em Massa, **documentário na TV, pág. 112**

Coreografias do Aterballetto, em São Paulo, Rio e Porto Alegre, pág. 122

Burnin' Down the House, **CD de Etta James, pág. 54**

A Paixão de Jacobina, **filme de Fábio Barreto, pág. 84**

Exposição de Georgia Creimer, em São Paulo, pág. 42

Estrada da Perdição, **filme de Sam Mendes, pág. 83**

BRAVO! vem espelhando o amadurecimento cultural do Brasil.

Jorge J. Gomes
Rio de Janeiro, RJ

Sra. Diretora,

Cinema

Concordo com Michel Laub (*Os Cacos de Deus*, **BRAVO!** nº 60), quando diz que Fernando Meirelles evita o panfletarismo e a demagogia na adaptação do romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*. Há um comentário geral da história dos garotos que se transformam em bandidos, por falta de opção ou por uma questão de sobrevivência. Mas eu gostaria de focar o narrador (Busca-Pé), que lembra o repórter Tim Lopes, armado só de uma câmera, querendo fazer não apenas mais uma denúncia, mas um alerta sobre os guetos, que a cada dia aumentam. E não vemos solução por parte dos governantes. Busca-Pé encara as mazelas e tem vontade de denunciá-las para uma sociedade anestesiada. Sua câmera capta o contraste entre a "lei" e os "fora-da-lei". Por uma questão defensiva, coloca a dúvida quando olha os negativos e seleciona os "não-censuráveis". Sabe que poderá ter o mesmo destino de Cabeleira, Zé Pequeno ou Manuel Galinha, e por que não, de Tim Lopes.

Isaac Soares de Lima
Maceió, AL

Cidade de Deus é um dos filmes mais cínicos que vi nos últimos anos. Li muito sobre o filme. Dentre as críticas, o fato de apresentar uma visão inconseqüente da violência. Por outro lado, o filme vem sendo elogiado por ser um retrato fiel da nossa realidade social. O próprio diretor, Fernando Meirelles, disse que o tema da exclusão é o seu ponto focal. Acho que não existe uma fórmula exata para deduzirmos se isso ou aquilo é uma visão distorcida da realidade. Mas acredito que a melhor maneira de avaliar uma obra nesse sentido é buscar, sobretudo, a intenção, e não somente a qualidade artística da linguagem e a eficiência da comunicação. Algo me diz que em *Cidade de Deus* a intenção não é documentar, mas divertir. Nesse sentido, é um filme legal, "muderrrno". O roteiro é eletrizante. Mas a pergunta que fica é "pra quê"? Pra mostrar a nossa realidade social? Não. Aqui, a realidade é o ponto de partida, e não o objetivo final. A técnica cinematográfica (exercitada ao máximo), mais do que esclarecer, engana. Nem Leni Riefenstahl teria conseguido fazer algo tão bom... O mais grave: há um final! O filme se fecha ao som de uma musiquinha bacana. Bom, o filme é do Fernando Meirelles. Mas se ele deixasse de falar que é um porta-voz dos excluídos, o filme ficaria melhor. Porque, ao menos, deixaria de ser cínico.

Giovanni Meirelles de Faria
São Paulo, SP

Está de parabéns a **BRAVO!**, edição nº 60, não só pela discussão do filme de Fernando Meirelles (*Cidade de Deus*), mas sobretudo pela diversidade dos assuntos abordados no mês. Gostei muito do Brasil holandês de Eckhout (*Os Verões de Eckhout*).

Felipe Rebelo de Lima
Maceió, AL

Gostaria de parabenizar **BRAVO!** pela sua 60ª edição. Mais uma vez, é agradável ver um registro inteligente e não menos imparcial sobre o avanço do nosso cinema (*Os Filhos de Deus*). Gostaria também de congratular a direção de arte. As ilustrações da matéria sobre Edgar Allan Poe (de Nelson Provazi) estão incrivelmente belas e bem adequadas!

Paulo Paiva
São Paulo, SP

Livros

Lamentáveis as opiniões do sr. Hugo Estenssoro sobre Edgar Allan Poe (*Os Mistérios de Edgar Allan Poe*, **BRAVO!** nº 60). Querer compará-lo, por exemplo, a Bioy Casares é não ter conseguido avaliar a grandeza de Poe. Ele é autor do maior poema de todos os tempos, *O Corvo*, e só isso deveria reduzir seus detratores ao silêncio.

Hamilton Alves
via e-mail

Ensaio

Nos artigos de Nelson Brissac (*Isto Aqui É Negócio*, sobre o uso de equipamentos culturais públicos por grupos privados) e de Nelson Rubens Kunze (*Polêmica Desafinada*, sobre a criação de uma organização civil que administre a Osesp, hoje estatal), na edição nº 59, ficou bem demonstrado que em comum os dois colaboradores não têm nada, exceto o primeiro nome. Dificilmente o sr. Brissac encontraria um exemplo tão perfeito da exatidão de seu diagnóstico acerca do panorama cultural brasileiro, como no resto do mundo contemporâneo, do que o texto do senhor Rubens Kunze. Sorte a nossa, leitores de **BRAVO!**, que pudemos desfrutar desse sempre revelador confronto de idéias. Continuem assim!

Luis David S. Grivol
São Paulo, SP

Envie as cartas ou e-mails para esta seção indicando nome completo, RG, endereço e telefone. A revista **BRAVO!** *se reserva o direito de, sem alterar o conteúdo, resumir e adaptar os textos publicados nesta seção. As cartas devem ser endereçadas à seção Gritos de* **BRAVO!**, *rua do Rocio, 220, 9º andar, CEP 04552-000, São Paulo, SP; os e-mails, a gritos@davila.com.br*

EDITORA D'AVILA LTDA.
Diretor-geral: Renato Strobel Junqueira (*renato@davila.com.br*)

DIRETORA DE REDAÇÃO
Vera de Sá (*vera@davila.com.br*)

REDAÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Chefe: Josiane Lopes (*josiane@davila.com.br*). *Editores:* Almir de Freitas (*almir@davila.com.br*), Mauro Trindade (*Rio de Janeiro: mauro@davila.com.br*), Michel Laub (*michel@davila.com.br*). *Repórter:* Helio Ponciano (*helio@davila.com.br*).
Revisão: Denise Lotito, Lilian do Amaral Vieira, Marcelo Joazeiro.
Produção: Alessandra Bento de Moraes (*secretária*)

ARTE (arte@davila.com.br)
Diretora: Noris Lima (*noris@davila.com.br*).
Editoras: Flávia Castanheira (*flavia@davila.com.br*), Beth Slamek (*beth@davila.com.br*). *Colaboradora:* Maila Blöss.
Produção Gráfica: Wildi Celia Melhem (*chefe*), Jairo da Rocha, Suely Gabrielli (*suely@davila.com.br*)

FOTOGRAFIA (foto@davila.com.br)
Produção e pesquisa: Regina Rossi Alvarez, Valéria Mendonça (*internacional*), Iza Aires

BRAVO! ON LINE (http://www.bravonline.com.br)
Conteúdo: Gisele Kato (*gisele@davila.com.br*). *Webmaster:* André Pereira (*webmaster@davila.com.br*).
Suporte Técnico: Leonardo R. Albuquerque (*leo@davila.com.br*)

COLABORADORES DESTA EDIÇÃO (revbravo@davila.com.br)
Adriana Pavlova, Alice K., Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Angélica de Moraes, Arthur Carvalho, Benedito Nunes, Caco Galhardo, Daniel Piza, Edgard Charles, Fátima Saadi, Fernando Eichenberg (*Paris*), Flávia Celidônio, Guga Stroeter, Heloísa Duarte Valente, Helton Ribeiro, Henk Nieman, Hugo Estenssoro (*Londres*), Jan Aghed, Jefferson Del Rios, João Marcos Coelho, Jorge Coli, José Castello, Katia Canton, Luciano Trigo, Luís Antônio Giron, Marco Frenette, Marta Góes, Maurício Camargo, Maurício Monteiro, Paula Alzugaray, Pedro Butcher, Pedro Köhler, Renato Janine Ribeiro, Rodrigo Albea (*Bruxelas*), Sérgio Augusto de Andrade, Sérgio Augusto, Suzana Amaral, Teixeira Coelho

PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

DEPARTAMENTO DE PUBLICIDADE (publicidade@davila.com.br)
Gerente: Luiz Carlos Rossi (*rossi@davila.com.br*).
Executivos de Negócios: Carlos Salazar (*carlos@davila.com.br*), Claudia Alves (*claudia@davila.com.br*), Mariana Peccinini (*mariana@davila.com.br*), Silvia Queiroga (*silvia@davila.com.br*), Valquiria Rezende (valquiria@davila.com.br).
Coordenação de Publicidade: Sandra Oliveira e Silva (*sandra@davila.com.br*)

Representantes: Brasília – Espaço Comunicação Integrada e Repr. Ltda. (Charles Marar) – SCS – Edifício Baracat, cj. 1701/6 – CEP 70309-900 – Tel. 0++/61/321-0305 – Fax: 0++/61/323-5395 – e-mail: espacom@terra.com.br / Paraná – Yahn Representações Comerciais S/C Ltda. – r. Senador Xavier da Silva, 488, cj. 808 – Centro Cívico – CEP 80530-060 Curitiba – Tel. 0++/41/232-3466 – Fax: 0++/41/232-0737 – e-mail: yahn@vianetworks.com.br / Rio de Janeiro – Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) – r. México, 31 – GR. 1404 – Centro – CEP: 20031-144 – Tel./Fax: 0++/21/2533-3121 – Tel. 0++/21/2215-6541 – triunvirato@triunvirato.com.br – Rio Grande do Sul – Cevecom Veículos de Comunicação Ltda. (Fernando Rodrigues) – r. General Gomes Carneiro, 917 – CEP 90870-310 – Porto Alegre – tel. 0++/51/3233-3332 – e-mail: fernando@cevecom.com.br. – Exterior: Japão – Nikkei International (mr. Ken Machida) – 1-9-5 Otemachi, Chiyoda-ku – Tokyo – 100-8066 – Tel. 00++/81/3/5255-0751 – Fax: 00++/81/3/5255-0752 – e-mail: kenichi.machida@nex.nikkei.co.jp / Suíça – Publicitas (mrs. Hildegard de Medina) – Rue Centrale 15 – CH-1003 – Lausanne – Switzerland – Tel. 00++/41/21/318-8261 – Fax: 00++/41/21/318-8266 – e-mail: hdemedina@publicitas.com

CIRCULAÇÃO (circulacao@davila.com.br), ASSINATURAS (assina@davila.com.br) E NÚMEROS ANTERIORES (anteriores@davila.com.br)
Gerente: Luiz Fernandes Silva (*luiz@davila.com.br*)
Serviço de Atendimento ao Assinante: Andrea Cristina Graceffi, Erika Martins Gomes – Tel. (DDG): 0800-14-8090 – Fax 0++/11/3046-4604.
Serviço de Atendimento ao Leitor: Ciça Cordeiro (*sal@davila.com.br*)

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
Diretora de Marketing e Projetos: Anna Christina Franco (*annachris@davila.com.br*).
Assistente: Ciça Cordeiro (*cica@davila.com.br*)

DEPTO. ADMINISTRATIVO/FINANCEIRO
Gerente: Eliana Barbieri Espósito (*eliana@davila.com.br*).
Assistente: Nadige Vieira da Silva (*nadige@davila.com.br*)

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da Editora D'Avila Ltda. Rua do Rocio, 220 – 9º andar – Tel. 0++/11/3046-4600 – Fax: 0++/11/3046-4604 (Adm.) / 3849-7202 (Redação) – Vila Olímpia – São Paulo, SP, CEP 04552-000 – E-mail: revbravo@davila.com.br – Home Page: **www.bravonline.com.br** – Redação Rio de Janeiro: av. Marechal Câmara, 160 – sala 924 – Tels. 0++/21/2524-1004/2524-1047 – Fax: 0++/21/2220-1184 – CEP 20020-080. Jornalista responsável: Vera de Sá – MTB 676. Os textos assinados são de responsabilidade dos autores e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização. **Fotolitos: Soft Press e Village – Impressão: Gráfica R.R. Donnelley América Latina**
Distribuição exclusiva no Brasil (Bancas): Dinap S.A. Distribuidora Nacional de Publicações. Entrega em Domicílio: Via Rápida

Ensaio

A ARENA LIVRE PARA AS IDÉIAS E OS CONCEITOS DE QUEM TEM O QUE DIZER

FOTO DIVULGAÇÃO GALERIA BRITO CIMINO

Sessão de cinema

BRAVO! comemora cinco anos com edição especial que põe em debate o filme de arte

Neste mês **BRAVO!** completa cinco anos, espécie de idade-marco para uma publicação, de maioridade editorial. O rito de passagem está expresso nas páginas que se seguem, da maneira que convém a uma revista cultural que alcançou prestígio internacional: discutindo tradição e ruptura. Em especial no cinema, talvez a arte que mais tenha contribuído para forjar a sensibilidade do século 20 e suas formas de percepção. Dois diretores que, para o bem e para o mal, são referências fundamentais defendem suas idéias em entrevistas: Jean-Luc Godard e Ingmar Bergman. São criadores de obras autorais, conceito colocado em suspeição numa época em que, por ironia, as novas tecnologias multiplicaram como nunca o contingente dos que portam uma câmera na mão. O cinema é ainda exemplar de outro fenômeno herdado pelo novo século: a progressiva extinção de linguagens puras e autônomas na arte. As influências e apropriações se incluem na discussão estética que envolve este meio de expressão artística tão ligado à noção de indústria.

Sinônimo de vanguarda desde os anos 60, Godard destila em sua fala um misto de resignação, desencanto e consciência de que seu cinema não é um veículo de comunicação de massa. Bergman, invocação mais contumaz quando se defende o cinema como espaço de reflexão, mostra-se um crítico implacável como espectador. Seja o que for que se definirá como cinema no futuro, passará por eles, ainda que seja por negação. Não há ruptura sem tradição, como não há manifestação cultural que seja gerada fora da própria cultura que a precedeu.

É à discussão sobre cinema que também está dedicada toda a seção *Ensaio* desta edição. A cineasta Suzana Amaral e os ensaístas Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade e Jorge Coli discutem o tema numa temporada em que a produção nacional exibe um raro vigor, colocando-se entre as formas de expressão cultural que mais estiveram em evidência no ano. **BRAVO!** vai ao cinema em seu quinto aniversário reunindo essa audiência para celebrar o elogio à inteligência. – VERA DE SÁ

Detalhe da instalação *Na Corte de Da Vinci, Joãosinho Trinta Seria Rei*, de Nelson Leirner (1998): a celebração contemporânea funde alta e baixa cultura, passado e presente, tradição e ruptura

Cinema Novo, de novo

A contaminação da TV empobrece o cinema, mas a tecnologia digital poderá libertá-lo da bilheteria

Irene Bignardi, diretora do Festival de Cinema de Locarno 2002, declarou a propósito da seleção de filmes para o festival: "É preciso ter paciência e coragem para continuar a seleção, os filmes são abaixo da crítica. Com a vulgarização do cinema pelo surgimento do digital e vídeo, todos se sentem cineastas e com isso surgem filmes terríveis".

O que estaria ocorrendo? Como seriam os filmes terríveis de que fala Irene Bignardi? A TV estaria influenciando o cinema a ponto de contaminar os filmes, transformando a estética e diluindo a linguagem cinematográfica? Ou seria um fenômeno esporádico de oportunistas arrivistas na pele de diretores de cinema, atraídos pelas facilidades do digital ? Fenômeno universal?

Mc Luhan, na década de 60, falando sobre os meios de comunicação, dizia que todo veículo novo de comunicação – neste caso a TV – tenderia a artesanizar e artistificar o veículo anterior – neste caso o cinema. Pelo que percebemos pelo teor da entrevista da sra. Bignardi, o cinema não só se artesanizou e se artistificou como também contaminou-se. Seria esse um fenômeno universal? De que forma nosso cinema hoje estaria sendo atingido? Que considerações poderíamos fazer ao especular sobre o problema?

Na TV, os roteiros privilegiam estórias com temas de *situações – sitcoms*, *plot* fórmulas –, comprometidos exclusivamente com a trama e diluindo os personagens. A TV homogeiniza, tornando seus produtos pouco ameaçadores aos espectadores e aos patrocinadores. Hoje, nossos filmes, em sua grande maioria, têm seus personagens saídos de situações comuns, cotidianas, que passam para os roteiros de cinema sem profundidade, nem verdade.

É tudo de mentirinha, leve, não emociona, nem incomoda. Os dramas são melodramas, a pobreza é enfeitada, glamourizada, a feiúra é maquiada como nas novelas de TV, a fotografia encobre a miséria, que fica fotogênica, diluída numa falta evidente de preocupação autêntica com a psicologia, com o drama, tirando a polifonia dos personagens; a realidade não é livre para ser o que é.

O que importa é o *plot*, a trama estruturada corretamente segundo os métodos preconizados pelo popular método Syd Field, perigoso porque coloca os personagens apenas como *produtos-participantes* da estória. Essa ênfase na estrutura e no *plot* sem uma compreensão clara da natureza e da psicologia dos personagens leva a um roteiro insuficiente, sem vida nem profundidade, que se restringe a ficar em níveis de crônicas cotidianas de fatos corriqueiros. Mesmo quando os dramas são mais sérios, a forma com que são estruturados leva a uma preocupação maior com as ações e pouco desenvolvimento em profundidade dos personagens.

Os filmes são realizados como se os diretores só tivessem aprendido regras tecnológicas, ignorantes da literatura, dos clássicos de cinema e das experiências existenciais. Parecem roteiros pautados nas notícias de jornal, programas de TV, estórias vazias, personagens ocos.

Nos filmes atuais, a pobreza e a feiúra são maquiadas como na TV; a realidade não é livre para ser o que é

Kurosawa, o grande diretor japonês, dizia que "para escrever roteiros é preciso primeiro ler as grandes obras literárias, considerar por que são grandes e de onde vem a emoção que elas transmitem quando as lemos".

É fundamental para qualquer jovem que se proponha dirigir filmes conhecer os grandes clássicos do cinema, estudá-los e pensar a respeito, considerar as várias *mis-en-scènes* dos mestres, observar os ritmos, as cores, as luzes, as direções de arte, os climas, as coerências internas das obras. Nos dias de hoje, com a facilidade dos vídeos, é incompreensível a falta de motivação e curiosidade em buscar títulos das diversas décadas que formaram o cinema.

Talvez falte aos cineastas humildade profissional. Não sabem e não querem saber que não sabem. Arrogância generalizada dos que se dizem diretores e que se traduz em auto-suficiência profissional.

No passado, precisávamos esperar retrospectivas, ir a cinematecas e outras dificuldades para assistir aos mestres do cinema e aprender com eles. Hoje, os vídeos estão aí, ao alcance da vontade de ver. É preciso pensar cinema, não somente fazer cinema.

Na maioria dos filmes atuais, o que se vê são "cabeças falantes", personagens em várias situações em que os diálogos buscam resolver todas as situações: um misto de novela e cinema.

A edição (notem que evito a palavra montagem) é rápida como a edição televisiva, que com seu ritmo zapt-zupt manipula o espectador para que ele tenha pouca chance de observar, considerar, perceber o personagem resolvendo seus problemas. É a necessidade de manter o público estimulado, para não mudar de canal ou ver dois canais simultaneamente.

Ao mesmo tempo, quais os filmes nacionais que mais público levam ao cinema? São os filmes cujos temas se aproximam da temática televisiva e cujos intérpretes são os astros da TV? O êxito é garantido quando o elenco é pautado nas novelas e com estética televisiva, pasteurizada, que nada fica a dever a um bom programa de TV?

Respostas a essas perguntas são bem inquietantes e nos levam até a pensar que está chegando a hora de reinventar o cinema no Brasil: um *Novo Cinema Novo*, para que o cinema continue a ser cinema.

No nível tecnológico, o panorama é mais tranqüilo: a tecnologia a serviço da TV está sendo absorvida pelo cinema, e muitos dos antagonismos estão sendo diluídos na medida em que muitos dos recursos dos últimos anos já estão sendo disponibilizados para o cinema.

Se as novas tecnologias melhoram o trabalho cinematográfico, elas devem ser usadas sem preconceitos, como qualquer outro *medium* que facilite a realização dos filmes. Ao mesmo tempo, é contraproducente pensar que somente com novas tecnologias será possível fazer um filme de qualidade. Só a paixão pelo cinema e o conhecimento do que pode ser feito, combinado com o talento, conhecimento e profissionalismo permitirão que filmes de qualidade sejam realizados. Neste novo tempo surgem diretores que só conseguem expressar-se nas tecnologias novas. Inegavelmente estamos num tempo complicado, em que é realmente difícil impor-se no campo profissional. Mas a facilidade do digital e seus recursos proporcionam novas esperanças. Quando falo digital, digo digital a serviço do cinema, de sua estética e história.

Sou otimista e acho que isso só poderá ter um efeito positivo em nosso cinema, carente de estórias, valores e conteúdo.

Que surja um Novo Cinema Novo. A história se repetiria e há muitas lições a serem aprendidas com Glauber, Hirszman, Peixoto, Joaquim Pedro e muitos outros que ainda estão aí na batalha fílmica. Paradoxalmente, o futuro está ligado ao passado.

Sabemos que a TV digital está aí para ficar, que os tempos são outros. A TV digital vai mudar o sistema de exibição das salas e com isso o processo de produção também mudará.

Quando todo o arsenal tecnológico estiver a nossa disposição num nível de custo menos proibitivo, as mudanças serão também estéticas e não somente tecnológicas. Então o cinema mudará.

Acho que então não precisaremos mais nos dirigir às massas, ao grande público heterogêneo. Não será preciso faturar muito com a exibição porque os custos serão menores, o preço a pagar será bem mais reduzido.

Com isso poderemos fazer filmes para minorias, para as imensas minorias. Aí então o cinema será mais fino, mais complexo, profundo e intelectual, ou não, dependendo das minorias escolhidas.

Será possível o experimentalismo, a audácia.

O cinema será fundamentalmente o mesmo. E ao dirigir-se a essas imensas minorias de toda a terra, a sua universalidade não será sua limitação, se não o contrário, sua vivificação constante. As possibilidades estéticas aumentarão e seguramente os grandes públicos de massa, cativos do cinemão americano irão se modificando, educando-se, ou não.

Mas haverá a possibilidade de se fazer cinema barato e atender aos diversos cinemas de minorias, que atenderão seletivamente suas sessões de cinema. Como produtores, não precisaremos então fazer concessões a recursos estéticos emprestados para conquistarmos nossos pequenos públicos de minorias. – **Suzana Amaral**

Mulher Seminua em Movimento, **de Eadweard Muybridge (1887): o ritmo acelerado das imagens da TV, e que impregna o cinema, impede que o espectador veja o personagem em detalhes**

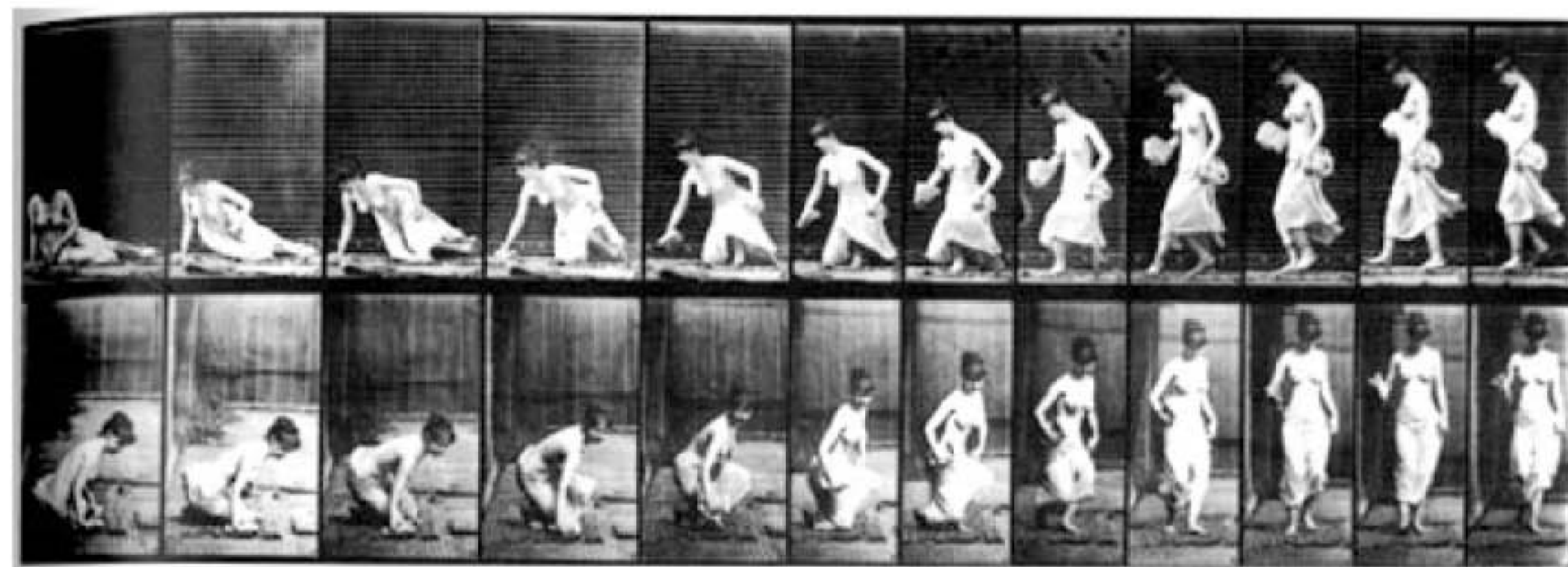



FOTO HENK NIEMAN

Deuses mutantes

A função e o prestígio do diretor se alteram com o tempo e as evoluções técnicas

FOTO RENATA MELLO

Em sua fase larvar, todo cinéfilo é apenas um fã de cinema igual àqueles que escolhem o filme a que vão assistir pelo elenco, pelo gênero ou pelo que, singelamente, chamam de enredo. Em minha fase pré-cinéfila, que coincidiu com os primeiros anos da década de 50, os únicos diretores conhecidos do chamado grande público eram Alfred Hitchcock e Cecil B. De Mille. Meus primeiros cadernos de cinema estavam tão distantes da revista *Cahiers du Cinéma* quanto minhas redações escolares de *Dom Casmurro*. Neles listava todos os filmes que via, identificando-os tão somente por seu título em português, seus protagonistas e pela sala onde foram lançados. Valorizar a figura do diretor era um avanço só atingido quando descobríamos que um filme não era, afinal de contas, um espetáculo gerado espontaneamente ou uma encenação combinada entre os atores.

Dali em diante, os cadernos, prática comum a todo cinéfilo em botão, tornavam-se mais sofisticados, com anotações detalhadas, incluindo o título original, o nome do diretor, atores coadjuvantes e até notas ou cotações, eventualmente acompanhadas de breves comentários tão impressionistas quanto superficiais. Da noite para o dia, contaminados pela leitura de críticos profissionais, nos convertíamos ao inevitável culto ao diretor, identificado como o demiurgo do milagre cinematográfico, e em seu altar gastávamos todas as nossas velas e incensos.

Qualquer tentativa de cercear sua santa e intocável criatividade se nos afigurava um sacrilégio. Fanatizados pela nova religião, satanizávamos todos os produtores e chefões de estúdios que, aos nossos olhos, dificultavam a plena manifestação do gênio de cineastas que considerávamos intocáveis. Não nos parecia absurdo que, em meados dos anos 20, quando um longa-metragem ambicioso durava oito ou nove bobinas, Erich Von Stroheim cismasse de filmar o quádruplo disso. *Esposas Ingênuas* (*Foolish Wives*) só chegou aos cinemas com um terço de sua metragem original. *Ouro e Maldição* (*Greed*) tinha 42 bobinas (oito horas de duração), que Stroheim reduziu, a contragosto, à metade, não tendo mais nada a ver com a versão de dez bobinas que aos cinemas chegou.

Custei a admitir que o maior vilão de Stroheim não fora Irving Thalberg, o mais célebre mutilador de sua obra, mas a prometéica megalomania do cineasta, que se acreditava um deus. Os deuses, contudo, são oniscientes; e Stroheim parecia ignorar os limites de seu meio de expressão. Se, hoje, um filme com oito horas de exibição ainda é uma impossibilidade, uma utopia, salvo se dividido em oito partes e exibido na televisão como *Berlin Alexanderplatz*, de Fassbinder, imagine há 80 anos.

Mais que um diretor delirante, messiânico, e, sem dúvida, genial, Stroheim era um autêntico autor, um dos primeiros que o cinema conheceu. Qual a diferença? Naquela época, era mais fácil distingui-la. Os diretores então dominavam o processo produtivo de um filme, mas alguns eram mais talentosos, criativos, visionários e, sobretudo, mais pessoais – o que vale dizer mais "autorais" que outros.

Méliès talvez tenha sido o primeiro exemplar da espécie. Griffith também fez jus ao distinto epíteto, assim como Chaplin, Keaton, Eisenstein, Murnau, Vigo, Flaherty, Dreyer, Lang, Ford, Sternberg, para ficarmos nos expoentes do silencioso. Pois com a chegada do sonoro (e dos diálogos), o reinado dos diretores se diluiu, passando estes a dividir responsabilidades e louros com os roteiristas – e, conforme a produção de um filme foi se tornando mais complexa, com os produtores. *E o Vento Levou*, por exemplo, não é um filme de Victor Fleming, mas de David O. Selznick; e outro autor não teria, ainda que King Vidor ou George Cukor o tivesse dirigido até o fim. Toda a produção de Val Lewton, na RKO dos anos 40, traz sua marca indelével, a despeito das contribuições que os diretores Jacques Tourneur, Robert Wise e Mark Robson lhe possam ter dado.

Puxando a brasa para sua sardinha, Gore Vidal, que trabalhou como roteirista na MGM, na década de 50, reduziu a figura do diretor a um "plagiário que reconta histórias escritas por outros". Por esse raciocínio, Hitchcock, Buñuel, Ford, Fellini, Visconti, Antonioni e outros não seriam o que nem Vidal lhes parece negar, ou seja, os indiscutíveis autores de seus filmes. O roteiro é peça fundamental na elaboração de um filme, bem mais importante que a "mera bússola" desdenhada por Marcel L'Herbier, porém bem menos determinante do que muitos escritores e alguns poucos cineastas costumam afiançar. Kurosawa achava que com um bom roteiro, até um diretor de segunda classe pode fazer um filme de primeira classe, mas com um mau roteiro, nem um diretor de primeira classe pode fazer um filme realmente de primeira classe. E sem roteiro? *Acossado* (*À Bout de Souffle*) foi quase todo improvisado por Godard e seus atores e nem assim deixou de ser um filme de primeira classe, aliás, bem mais do que isso.

> Os franceses abrigaram o mito de que o cinema começa e termina na direção, e os cineastas viraram *auteurs*

O poeta Jean Cocteau considerava-se, com alguma razão, um autor completo. Para ele, o ideal seria que todo roteirista dirigisse seu próprio script, como ele próprio fazia e outros (Preston Sturges, Billy Wilder, Joseph L. Mankiewicz, Bergman, Coppola, Paul Schrader) fizeram e fazem. Isso também é uma falácia. Há cineastas que, apesar de exímios *metteurs en scène*, não sabem escrever, apenas interpretar e orquestrar, às vezes de forma personalíssima, um script alheio. A recíproca é verdadeira. O Cinema Novo ofereceu ao mundo um punhado de cineastas sem condições para acumular a função de roteirista, mas que, por presunção, modismo e falta de grana, acumulavam, comprometendo a qualidade de seus filmes.

A rigor, o autor genuíno seria aquele que assumisse os setores vitais de uma produção, uma especialidade de Chaplin (que até música para seus filmes compôs) e do primeiro Stanley Kubrick, que escreveu, produziu, dirigiu e fotografou *A Morte Passou por Perto* (*Killer's Kiss*). Mas diretores com esse nível de versatilidade são raríssimos e talvez não tenham mais lugar na indústria cinematográfica, cada vez mais compartimentada e tecnocrática. Hoje os diretores não disputam a autoria de seus filmes apenas com roteiristas e produtores, mas também (ou principalmente) com técnicos em efeitos especiais.

Politipias, de Sérgio de Moraes (1999): o papel do diretor vai de demiurgo a coadjuvante de roteirista, mas volta ao trono na condição de autor

FOTO ROMULO FIALDINI/EXTRAÍDA DO LIVRO *GRAVURA ARTE BRASILEIRA DO SÉCULO XX*/ITAÚ CULTURAL

A exemplo da palavra cineasta, a expressão "autor" surgiu na França, como mero sinônimo de diretor. Jean Epstein já a utilizava em seus escritos, nos primeiros anos da década de 20. O conceito moderno de autor também é de origem francesa e data do fim dos anos 40, quando Alexandre Astruc, advogando a autonomia da linguagem cinematográfica, cunhou a expressão "*caméra-stylo*" e concedeu aos cineastas o mesmo status de um escritor – desde que eles soubessem usar a câmera com o mesmo grau de liberdade criativa de um escritor, como se ela fosse uma caneta. Foi a partir dessa concepção que François Truffaut e outros jovens críticos entrincheirados no *Cahiers du Cinéma* criaram a Política dos Autores e, em seguida, a Nouvelle Vague.

Nascia o mito de que o cinema começa e termina na direção e tudo num filme deve exprimir uma individualidade. Os cineastas voltavam a reinar, absolutos. Agora como *auteurs*, ou seja, como alguém que define uma concepção de mundo por meio dos personagens que manipula e da história que narra, pouco importa se escrita por outra pessoa; como alguém que possui um estilo marcante, inconfundível.

Mesmo em Hollywood, ou sobretudo em Hollywood, acreditavam os críticos parisienses, havia *auteurs*, em permanente conflito com a linha de montagem dos grandes estúdios e sua fé inabalável na hegemonia do produtor. Orson Welles certamente era um deles, mas a antiga e irrestrita admiração dos franceses pelo cinema hollywoodiano, de resto exacerbada pelo jejum de filmes americanos durante a Segunda Guerra, incluiu no panteão até diretores que pareciam felizes com o *modus operandi* dos grandes estúdios, como Hitchcock, Howard Hawks, Otto Preminger e Vincente Minnelli.

A Política dos Autores espalhou-se pelo mundo, não poupando nem os brasileiros ("Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução", proclamou Glauber Rocha) e muito menos os americanos. Andrew Sarris, ponta-de-lança do autorismo nos EUA, fez seu nome e alguns desafetos ao defender a tese de que os cineastas americanos são tão ou mais autorais que os europeus e os de cinematografias periféricas, porque obrigados a expressar sua personalidade visualmente, reinterpretando o material literário à sua disposição e burlando a vigilância dos produtores e da autocensura dos estúdios. Segundo Sarris, um diretor como Cukor, por trabalhar com toda sorte de projetos, "tem um estilo abstrato mais desenvolvido que um Bergman, que tem liberdade para desenvolver seus próprios roteiros". Muitos cinéfilos ainda se chocam com essa observação, mas ela não é descabida. Descabida, a meu ver, é a tese dos autoristas xiitas, segundo a qual um mau diretor jamais fará um bom filme, ao contrário do bom diretor, que é incapaz de fazer um mau filme.

O Cinema Novo teve cineastas que faziam as vezes de roteirista, por presunção, modismo e falta de grana

Com o tempo, Sarris e outros autoristas amaciaram seu dogmatismo, assim como Glauber, que um dia parou de clamar pela abolição da indústria cinematográfica e passou a preconizar o surgimento de "uma indústria na qual seja defendida a liberdade de expressão do autor" e o produtor se satisfaça com as funções de "administrador econômico e técnico" do diretor.

Toda essa discussão me parece bizantina, hoje em dia. Quando vejo um cineasta inegavelmente autoral como Luiz Fernando Carvalho dizendo que seu filme *Lavoura Arcaica* é "uma criação coletiva", me pergunto se ainda faz sentido acreditar na idéia do diretor-rei ou do diretor-deus. E, uma vez mais, me lembro de José Lino Grünewald, que, no auge da romântica e idealista onda autorista, teve a coragem de relativizar a importância do gênio solitário no processo cinematográfico. Para ele, a maior riqueza industrial do cinema americano já era, potencialmente, uma vantagem para a criação.

"O cinema, do calista ao diretor", escreveu José Lino em 1965, "é administrado à máxima potência. Organização & método, planejamento, classificação de cargos, enquadramento de pessoal, organograma, pesquisa — a ciência da administração, em ampliação crescente com o desenvolvimento da indústria com a evolução da máquina. Nada de considerandos românticos ou boêmios, com o gênio de atuação isolada. Há, sim, a precisão do trabalho de equipe, seja o de Rosselini ou o de Henry Koster, o de uma produção independente ou o da Metro-Goldwyn-Mayer. E, hoje, quando a apreciação estética da sétima arte mais e mais se recusa à infiltração dos vícios emanados das apreciações literárias, apreciar a administração ainda mais se impõe para apreciar o cinema."

Por acreditar que a barreira entre a estética e a recreação é erguida por dogmas de sensibilidade, José Lino mandou ver. "Ainda não existem aparelhos que demonstrem cientificamente que um Eisenstein é superior a um R. G. Springsteen, por exemplo, ou que um *take* de Henry King valha todo o Valerio Zurlini", provocou, sem contudo deflagrar uma polêmica. Até Glauber ficou nas encolhas. No fundo, no fundo, todos concordavam com José Lino. Inclusive aqueles cujos filmes se esmeravam em provar o contrário. — **Sérgio Augusto**

A idéia de um diretor-deus ou diretor-rei é posta em cheque quando um cineasta "autoral" diz que seu filme é uma criação coletiva

FOTO HENK NIEMAN

Eletrodoméstico velho

Anterior aos modernos e imodesto, o cinema de autor é um artigo caro e embolorado numa loja de antiguidades

FOTO DR

Eu sempre invejei muito as pessoas que ouvem falar em cinema de autor e logo se lembram de Jacques Rivette, Sergei Paradjanov, Budd Boetticher, Kenji Mizoguchi ou Samuel Fuller.

Não é o meu caso. Sempre que alguém me fala em cinema de autor, o que eu logo me lembro é do som de vozes conversando em sueco, entre pausas sem sentido, numa casa de madeira perdida numa ilha lúgubre; de um close interminável em preto-e-branco de algum ator obscuro encarando a câmera com o olhar desesperado; do cheiro de bancos de madeira em cinematecas tristes; da sensação ligeiramente desagradável de fazer parte de uma platéia que parecia estar sempre muito preocupada não se sabe bem com o quê; do perfume de patchouli; de telas pequenas e desbotadas que davam a impressão de estarem estranhamente sujas; de bilheteiros lendo Sylvia Plath e de um período curto e um pouco desconfortável de minha adolescência em que eu estava absolutamente convencido de que a sublime experiência da arte sempre deveria exigir uma parcela considerável de sacrifício físico. Minhas costas doíam, mas e daí? A arte é longa, a vida breve.

Demorou um pouco até que eu desconfiasse, graças aos moralistas franceses do século 18, Spinoza, Matisse, Théophile Gautier e graças também à minha afeição por ópera, que talvez a arte não tivesse sido inventada exclusivamente para entediar o mundo. Até então, teria sido impossível calcular ao certo quantos documentários menores, quantos ciclos de filmes experimentais, quantos debates sobre o sentido do espaço em Antonioni, quantas discussões sobre a metáfora do movimento em *Lola Montès*, quantos ensaios sobre Otto Preminger ou Maya Deren e especialmente quantos elogios a Stanley Kubrick eu fui capaz de suportar, cordial e calado, acreditando em silêncio que devia ser um sinal inegável de boa educação evitar o embate físico direto sempre que alguém mencionava palavras como "discurso", "contexto", "resgate", "alienação", "releitura" ou "semântico". O cinema iraniano, por sua vez, ainda não havia oferecido ao mundo o dúbio privilégio de sua produção. A ilusão da arte como um universo intelectual sofisticado, rarefeito e ortodoxo — algo como a cultura de sobrecasaca — era sempre acompanhada por um conjunto de estereótipos que se projetavam através do jardim da crítica como a sombra incômoda de uma ideologia que sempre se disfarçava de exceção quando, na verdade, não passava do reflexo comportado da regra. O cinema de autor era só outro desses disfarces. Eu preferia acreditar em mentiras menos chatas.

O cinema de autor, todo mundo sabe, foi uma fórmula inventada pelos franceses que logo se tornou um slogan e, como todo slogan, não demorou muito para se transformar num clichê. Algumas pessoas adoram fazer de conta que ainda podem recorrer à sua repetição como se tivessem acabado de descobrir uma arma infalível — e, além de tudo, tão charmosa — para resistir, com uma dedicação sempre tocante, ao mundo tão sem graça do cinema comercial. É um tipo de resistência que eu sempre pensei que tivesse saído de moda juntamente com o vodka martini.

A idéia de cinema de autor faz parte do repertório retórico que costumava animar a grande rebelião romântica do século passado contra a ordem: como lema, sua definição continua uma relíquia dos tempos em que falar em autor era chique. A partir especialmente de Michel Foucault, a própria noção de autor foi celebremente desmontada com a ferocidade singela de quem sussurra um segredo terrível para alguma criança inocente. Anterior aos modernos, indiferente à modéstia, o cinema de autor é um artigo caro e embolorado numa loja de antiguidades.

Quando a maioria dos filmes comerciais era considerada tão sem personalidade quanto um cheque em branco ou um *lounge* techno, o autor era tratado como um símbolo, um arquétipo, um patrimônio e uma garantia. Era só uma ficção.

Como ficção da vanguarda, o autor era um ardil, que divertia o público; ficção da arte séria, era um truque, que enganava a crítica

Como toda ficção da vanguarda, o autor sempre foi usado como um ardil; como toda ficção da arte séria, o autor sempre foi manipulado como um truque. O truque enganava a crítica; o ardil divertia o público. Flutuando como uma aparição distante num céu monótono, o autor era capaz de conferir um sentido mágico a um conjunto relativamente disparatado de obras — de Jacques Tourneur e Nicholas Ray a Howard Hawks e Alain Resnais. A crítica ficou ao mesmo tempo mais sofisticada, mais espirituosa e muito mais fácil. Todo mundo sabe que os franceses, por exemplo, adoravam Jerry Lewis. Era um *auteur*.

O cinema de autor, na verdade, constitui uma utopia forjada por uma força de expressão pretensiosa; o que mais me incomoda em sua fórmula são quatro problemas razoavelmente comprometedores: o fato de que é uma artimanha criada com o intuito exclusivo de criar mecanismos de prestígio; o fato de que é uma estratégia obcecada por um modelo de arte que quer ser respeitado a todo custo; o fato de que é uma idéia de limites dramaticamente restritos; e o fato de que, como um eletrodo-

méstico velho, há tempos que já não serve para mais nada.

O único diretor que realmente faz cinema de autor é Jean-Luc Godard: nunca ninguém, como ele, filmou tanta gente lendo. Naturalmente radical, Godard substituiu o cinema de autor pelo cinema de autores: seja com *Viver a Vida* – que começava com uma citação de Montaigne e incluía uma seqüência em que Brice Parrain explicava pacientemente para Anna Karina, num bistrô, a idéia de contingência em Leibniz –, seja com as citações de Paul Éluard em *Alphaville*, de Bossuet em *Uma Mulher Casada*, de Lewis Carroll em *Week-End à Francesa*, de Wittgenstein, Flaubert e Raymond Aron em *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela*, de Élie Faure e Balzac em *O Demônio das Onze Horas*, de Corneille e Hölderlin em *Desprezo*, de Lucrécio e Heidegger em *Je Vous Salue Marie*, de Aristóteles e Rimbaud em *Nouvelle Vague*, de Diderot, Paul-Jean Toulet e Tocqueville em *JLG/JLG* ou de Chateaubriand e Étienne de la Boétie em *Elogio do Amor*, Jean-Luc Godard sempre foi suficientemente delicado para tentar ocultar o peso de seu nome sob uma homenagem respeitosa, sistemática e gloriosamente conservadora aos clássicos. Antes de se proclamar um autor, Jean-Luc Godard preferia proclamar seus autores: como tão bem sugeriu Orson Welles no trecho de *Verdades e Mentiras* em que elogia as gerações esquecidas que ergueram a catedral de Chartres, é bem possível que o nome de um homem não tenha tanta importância assim. Atormentado por uma fobia infantil de certo tipo de anonimato, o cinema de autor, no fundo, representa a afirmação um pouco petulante de que um estilo pode ser uma assinatura; não parece ocorrer a nenhum de seus entusiastas a hipótese mais prudente de que uma assinatura não é uma qualidade. A catedral de Chartres não é uma catedral de autor.

Quando escreveu sobre o verso livre num ensaio curto, pouco apreciado e magistral, T. S. Eliot acabou concluindo que, no fim de tudo, a divisão entre o verso tradicional e o verso livre não existia – só existe o bom verso, o verso ruim, e o caos. Para mim, a divisão igualmente cômoda entre o cinema comercial e o cinema de autor também não existe – só existem bons filmes, filmes ruins, e a escuridão. – **Sérgio Augusto de Andrade**

Minuano, **de Nuno Ramos (2000): a divisão cômoda entre o cinema comercial e de autor transforma em monolítico o que é múltiplo**

FOTO DIVULGAÇÃO EXTRAÍDA DO LIVRO *NUNO RAMOS NOITES BRANCAS*/CASA DA IMAGEM

Império e contra-ataque

A máquina de Hollywood, por maluco e paradoxal que pareça, estimula a invenção

FOTO HENK NIEMAN

Se eu disser numa roda universitária, num bate-papo com intelectuais, num jantar com leitores da **BRAVO!** que, por definição, se interessam pela cultura; se eu disser: fui ver ontem *O Império do Besteirol Contra-ataca* ou, pior ainda, *Scary Movie 2* ou *American Pie*, estarei provocando um certo gelo na conversa. Em primeiro lugar, porque é muito provável que nenhum dos meus interlocutores tenha visto esses filmes; em segundo lugar, porque são filmes que, por princípio, não devem ser vistos.

Eles não possuem o que eu chamaria de "sinais exteriores de cultura". São filmes de Hollywood, são comédias para adolescentes, são produtos sem invenção, assemelhados ao Big Mac, resultando de receita que se repetiria de modo idêntico, ao infinito.

Eu deveria dizer, naquelas conversas, que vi *Abril Despedaçado* ou *Gosto de Cereja*: aí sim, os sorrisos apareceriam e a conversa continuaria, com adjetivos de louvor. Mas eu me sentiria mal. Não por causa das qualidades diversas destes dois filmes. Eu teria a sensação, por trás dos elogios, de um sinal verde aceso. E de que o mesmo sinaleiro se tornaria vermelho diante das produções de Hollywood. Um sistema de barragem, onde é possível passar ou não, segundo origens e aparências dos filmes.

Estamos aqui falando, claramente, de preconceitos. Nas conversas cultas e amenas sobre cinema, o cinema não está, de fato, em pauta. Mesmo que as observações sejam inteligentes e pertinentes, elas não se apóiam sobre a prática, constante e necessária, da visão de filmes: elas provêm de uma seleção estreita, autorizada por uma certa convenção.

Nos Estados Unidos, a situação ainda é pior. Há, nos meios intelectuais americanos, duas noções sub-reptícias e poderosas, que se aplicam aos fatos de cultura. Elas são classificatórias e seus critérios são sociais. Trata-se de *highbrow* e *lowbrow*, literalmente "testa alta" e "testa baixa". A primeira liga-se à apreciação cultural sofisticada e chique; a segunda, assinala, com desprezo, o gosto popular, de antemão considerado como pouco inteligente. Nos opostos "filme de arte" e "cinema de diversão", encontram-se embutidas aquelas duas palavras discriminatórias. São nuanças que, por sinal, colorem de maneira diferente os termos *film* e *movie*.

Penso numa capa dos *Cahiers du Cinéma*, onde a fotografia de Robert Bresson surge ao lado de uma imagem extraída de *A Lenda do Cavaleiro sem Cabeça*. Não consigo imaginar que revista americana seria capaz de uma tal associação, onde um cineasta tão *highbrow* pudesse ser tratado com a mesma familiaridade, seriedade e interesse que um filme destinado ao grande público. É bom assinalar que esta atitude não se confunde com a recente tendência norte-americana de misturar alhos e bugalhos – Madonna, Dante, o Pato Donald, Cézanne e o que mais se quiser – no mesmo ensaio, com humor condescendente e superior. Nisto, trata-se de moda, indicando antes uma desenvoltura cultural de superfície, um malabarismo oportunista diante de um público a conquistar, do que uma análise sincera e respeitosa dos objetos.

Há um curioso paradoxo no fato de que a crítica e os intelectuais americanos demonstrem não possuir os instrumentos para compreender seu próprio cinema e, de um modo geral, a força existente na cultura "baixa" ali produzida. Ao contrário deles, os artistas da Pop Art – pensemos em Warhol, Lichtenstein ou Jasper Johns, que nunca foram críticos ou intelectuais bem pensantes – conseguiram, em suas obras, recuperar essa força extraordinária.

Existe a idéia de que, para se fazer arte, é preciso uma intenção artística. Os diretores de Hollywood não têm esse objetivo

O que interessa aqui, porém, é que foi o pessoal da Nouvelle Vague, na França dos anos de 1960, a por em evidência as qualidades propriamente artísticas do cinema americano. Se hoje qualquer um considera Hitchcock um grande gênio, ou venera Billy Wilder, foi graças à completa mudança de perspectiva proposta nos *Cahiers*.

A idéia de que um cineasta dentro da máquina hollywodiana pudesse se afirmar como autor, mostrou-se instrumento essencial para a revisão da história do cinema. Alguns críticos, sobretudo americanos, contestaram essa noção, levantando o papel dos roteiristas e de uma equipe na produção, fora do controle dos diretores como tão, ou mais, importantes do que eles. É como imaginar que o libretista seja o autor de uma ópera.

Conceitos são conceitos, não são coisas, seres, ou verdades metafísicas. Eles funcionam ou não funcionam. Separar "cultura" e "cultura de massa", por exemplo, nem sempre dá certo. Ao contrário, o princípio de um diretor que é autor mostra-se eficaz e convincente para a produção cinematográfica. A prova dos nove vem *a posteriori*: ninguém, com um pingo de noção sobre a história do cinema, confunde Hitchcock e Lubitsch, Houston e Ford, Clint Eastwood e Scorsese, Tsui Hark e Ang Lee, James Cameron e John Carpenter, Tarantino e Tim Burton.

Creio que o passar do tempo permitiu à noção de autor se de-

Detalhe de *Whaam!*, de Roy Lichtenstein (1963): cinema é arte, e as obras terminam sempre por escapar às intenções de seus autores

cantar e se transformar: os *Cahiers* dos anos 60 faziam uma diferença entre diretores que conseguiam se impor como autores, e outros, que não conseguindo, se tornavam meros executores de uma tarefa. No entanto, é ainda mais eficaz pensarmos apenas que há bons e maus autores, mas que a marca do diretor acaba se imprimindo sobre as outras determinantes. Mesmo dentro da indústria atual de Hollywood. O investimento no *blockbuster*, o princípio soberano do *high concept* não eliminaram a marca dessas personalidades.

Basta constatar: de filme em filme, assinados pelo mesmo diretor, reaparecem constantes, preocupações, intuições facilmente reconhecíveis. Revelam todo um universo de sentidos, de problemas e de interrogações. Isto ocorre mesmo em Hollywood. É necessário, está claro, uma atitude de inteligência disponível no espectador.

Muitos diretores contemporâneos, tanto nos Estados Unidos quanto em outros países, sentem-se esmagados e limitados por aquele sistema, com seus tentáculos internacionais. Clamam pela possibilidade de um cinema independente, que dê largas a uma criação mais pessoal e autônoma, o que é perfeitamente legítimo.

Com isto, a poderosa máquina torna-se ainda menos simpática. Mas não torna medíocre os seus produtos. Nem todo filme iraniano é bom, nem todo filme brasileiro é ruim. No caso de Hollywood a questão não se põe exatamente nestes termos. A máquina de Hollywood, por maluco e paradoxal que pareça, estimula a invenção. Os filmes são feitos ali para ganhar dinheiro, sem dúvida, e isto contraria nossos bons sentimentos herdados dos românticos, segundo os quais a arte não deve ser comercial. Foi esta uma convicção que conferiu força de pureza a certos movimentos artísticos, mas ela é negada, de modo bastante objetivo e ao menos como lei absoluta, por toda a história da arte.

Além disto, na mesma direção, existe a idéia de que, para se fazer arte, é preciso uma intenção artística. Os diretores de Hollywood não têm esse objetivo, salvo em casos excepcionais e, quando isto ocorre, no mais das vezes, os resultados são pífios ou duvidosos – vide *O Paciente Inglês* ou *Magnólia*, onde uma sinalética de arte e de profundeza é mais forte do que sua autenticidade. Os limites impostos, obrigatórios e pesados, por uma produção que busca um objetivo de lucro dentro de uma sociedade puritana como a dos Estados Unidos, sempre existiram, e nunca impediram o surgimento de obras fenomenais em grande quantidade. Via de regra, os diretores, em Hollywood, fazem arte, como fizeram tantos outros criadores, ao longo dos séculos: mesmo de modo involuntário.

> A visão mecânica, pela qual ordens ideológicas perversas são executadas nas telas, ignora a autonomia do objeto criado

Não existe aqui a proposta de uma sintomatologia sociológica. A história é outra. O cinema é uma arte, e as obras terminam sempre por escapar às intenções de seus autores. O raciocínio raso, que consiste em imaginar um sistema mecânico no qual ordens ideológicas perversas são executadas, com automatismo, nas telas, esquece a autonomia do objeto criado. *Titanic* foi um fenômeno de público e um marco histórico. A estrutura de distribuição cinematográfica ia à matroca, parecendo extinguir-se diante da concorrência da televisão e do vídeo caseiro. Com seu sucesso, *Titanic* atraiu, mundo afora, uma multidão imensa. Nela, muitos espectadores jamais tinham posto os pés dentro de uma sala de projeção. Neste renascimento, mesmo o cinema independente terminou por beneficiar-se, já que o público retomou o hábito de ir ao cinema. E, se *Titanic* faz chorar a mocinha sentimental, permanece um filme espantoso, um filme "cósmico", como disse Alessandro Camon (no livro *Storia del Cinema Mondiale – Gli Stati Uniti*, editora Einaudi), "que conclui o século refletindo sobre a maneira como ele começou, propondo-se abertamente como metáfora do fim do mundo". Cameron usa a história do cinema, que já é longa, Griffith, Eisenstein, para criar, com energia pessoal, um naufrágio onde os conflitos de classe estão imersos em crueldade, onde paira uma interrogação sobre a soberba da técnica e onde a celebração do amor vibra com a intensidade das grandes obras. – **Jorge Coli**

UM DELÍRIO ROCOCÓ

O americano Matthew Barney encerra o ciclo *Cremaster*, um universo híbrido e alegórico de filmes, fotografias, objetos e cenários, em uma retrospectiva que chega a Paris

Por Angélica de Moraes

Na página oposta, o Gigante, personagem interpretado pelo próprio Barney, que protagoniza *Cremaster 5*, de 1997

A primeira retrospectiva da obra de Matthew Barney, um dos nomes mais celebrados da nova geração, chega neste mês ao Museu de Arte Moderna de Paris, depois de exposta no Museu Ludwig, de Colônia, na Alemanha. A mostra deste criador de uma arte híbrida, no sentido amplo – tanto na representação do corpo quanto nos seus suportes –, marca o fim do Cremaster Cycle, iniciado em 1994. O ciclo reúne cinco filmes, feitos em seqüência não-cronológica (4, 1, 5, 2, 3) e que são acompanhados de fotografias, desenhos e esculturas correlatos. O terceiro e último filme da série estreou em Colônia.

Barney dá à sua série épica, Cremaster, o mesmo nome do músculo da bolsa escrotal que controla o movimento dos testículos, de acordo com as variações de temperatura. "Os temas do ciclo são potencial, crescimento e criatividade", diz Nancy Spector, curadora do Guggenheim de Nova York e responsável pela retrospectiva. "O corpo serve, para Barney, como metáfora para examinar essas noções", diz.

O resultado é um universo fantástico, de imagens expressivas e personagens como jogadores de futebol, mágicos, travestis, sátiros. Uma vez feita a transposição de elementos dos filmes para esculturas e fotografias, Barney cria ambientes, como a reprodução do bar art déco do Chrysler Building de Nova York, cenário de Cremaster 3 (2002), todo reconstruído em vaselina. Como as demais, a obra é exposta sobre um carpete sintético, concebido para a mostra. Nas salas são projetadas imagens do filme correspondente aos objetos. Barney constrói seu Planet Hollywood particular.

Embora se defina como escultor, Barney mostra-se um cineasta preocupado em criar relações com os gêneros da sétima arte. Cremaster 1 (1995) é um musical que se passa em um

FOTO CHRIS WINGET/CORTESIA BARBARA GLADSTONE

estádio de futebol, acima do qual planam dois dirigíveis. Neles, mora a starlet *Goodyear, que controla o grupo de bailarinas que dança no chão combinando uvas verdes e púrpuras, em formas de gônada. A mensagem é clara: trata-se aqui de um estado de puro potencial.* Cremaster 2 *(1999) é um western gótico e usa uma narrativa circular, como a indicar que o sistema criado por Barney resiste ao crescimento e à subdivisão. A história é uma reinterpretação da vida do assassino Gary Gilmore, executado em 1977.*

Cremaster 3 *(2002) se passa no Chrysler Building e no museu Guggenheim de Nova York. Usando da mitologia celta e do imaginário maçônico, Barney atua como o Aprendiz, e o escultor Richard Serra é o Arquiteto. "A seqüência no Guggenheim é chamada* The Order (A Ordem) *e representa um ensaio para a retrospectiva: ali estão metaforicamente unidos todos os capítulos de* Cremaster*", diz Spector.*

No quarto filme, o primeiro a ser concluído (1994), Barney encarna o Candidato. Cremaster 4 *mistura folclore com a realidade turística de um campeonato de motocicleta. Esculturas inspiradas nas máquinas fazem parte da exposição. No plano metafórico, o sistema biológico do ciclo toma aqui o caminho do declínio, após a resistência à subdivisão. A conclusão* (Cremaster 5, *1997) é, no entanto, aberta. Não se sabe se o sistema se subdivide e morre ou simplesmente reinicia no episódio filmado em Budapeste: uma história de amor operística, entre a Rainha e o Mágico. "O ciclo* Cremaster *é um sistema simbólico, no qual cada elemento representa um outro. Não é necessário conhecer cada metáfora para apreciar a dimensão escultural ou narrativa da obra", diz Spector.* — **Rodrigo Albea**, em Colônia

A seguir, **Angélica de Moraes** comenta as características da obra de Matthew Barney.

A imaginação de Matthew Barney é uma das mais delirantes do planeta. Mesmo para os padrões atuais, quando hibridismo e multimeios são as palavras de ordem que já fizeram ruir quase todas as barreiras entre gêneros, suportes e categorias de expressão artística. Mesmo agora, Barney desperta fascínio com sua série *Cremaster*, conjunto de cinco filmes e numeroso cortejo de desenhos, objetos, fotografias, vídeos e esculturas ligados em cosmogonia intrincada, construída com lógica interna implacável e brilhante.

Essas obras foram feitas entre 1994 e 2002. Consumiram orçamentos milionários, dignos de produções hollywoodianas. E garantem a inequívoca consagração deste americano de 35 anos, que passou sua infância em remota cidadezinha do Idaho e está radicado em Nova York desde os 22 anos.

Para penetrar no extravagante mundo inventado pelo artista, é útil saber que ele estudou medicina antes de dedicar-se à escultura e aos filmes de arte. Daí a origem tanto do nome "Cremaster" quanto da linha mestra do roteiro, grandiloqüente rapsódia ou poema multiépico em torno do fenômeno biológico do crescimento e diferenciação sexual de um organismo humano.

Perpassada de densas camadas de conotações históricas, mitológicas, anatômicas e autobiográficas, é obra quase sem paralelo. Talvez a semelhança mais próxima (pela radicalidade da experimentação e a complexidade dos resultados) seja o filme *Cidade dos*

No alto, imagem de *Field of the Ascending Fairie*, de *Cremaster 4*, de 1994; acima, detalhe de *Mahabyn*, de *Cremaster 3*, de 2002; na página oposta, imagem também de *Cremaster 3*, que encerra o ciclo criado por Matthew Barney

FOTOS PETER STRIETMANN/CORTESIA BARBARA GLADSTONE / CORTESIA BARBARA GLADSTONE / CORTESIA BARBARA GLADSTONE

No alto, Baby Fang Lafoe, personagem de *Cremaster 2*, de 1999; acima, peça de *The Drones' Exposition*, também de *Cremaster 2*; na página oposta, *Goodyear Chorus*, de *Cremaster 1*, de 1995

Sonhos (*Mulholland Drive*), de David Linch. Porém, diante do delirante cortejo de personagens, símbolos e construções formais trabalhados por Barney, não é exagero considerar Linch sóbrio e quase linear.

Toda a série *Cremaster* (especialmente o quinto e operístico episódio) percorre uma ampla gama de referências ligadas ao universo homoerótico, desde a cantora lírica até o belo *cowboy*. Barney valeu-se de um extensíssimo elenco em que despontam algumas celebridades. Entre elas está a ex-*Bond girl* Ursula Andress, que aparece em um palco de ópera, envolta em negro da cabeça aos pés. É a Rainha da Corrente (Queen of Chain), secundada em seu papel de cantora lírica pela Orquestra Filarmônica de Budapeste.

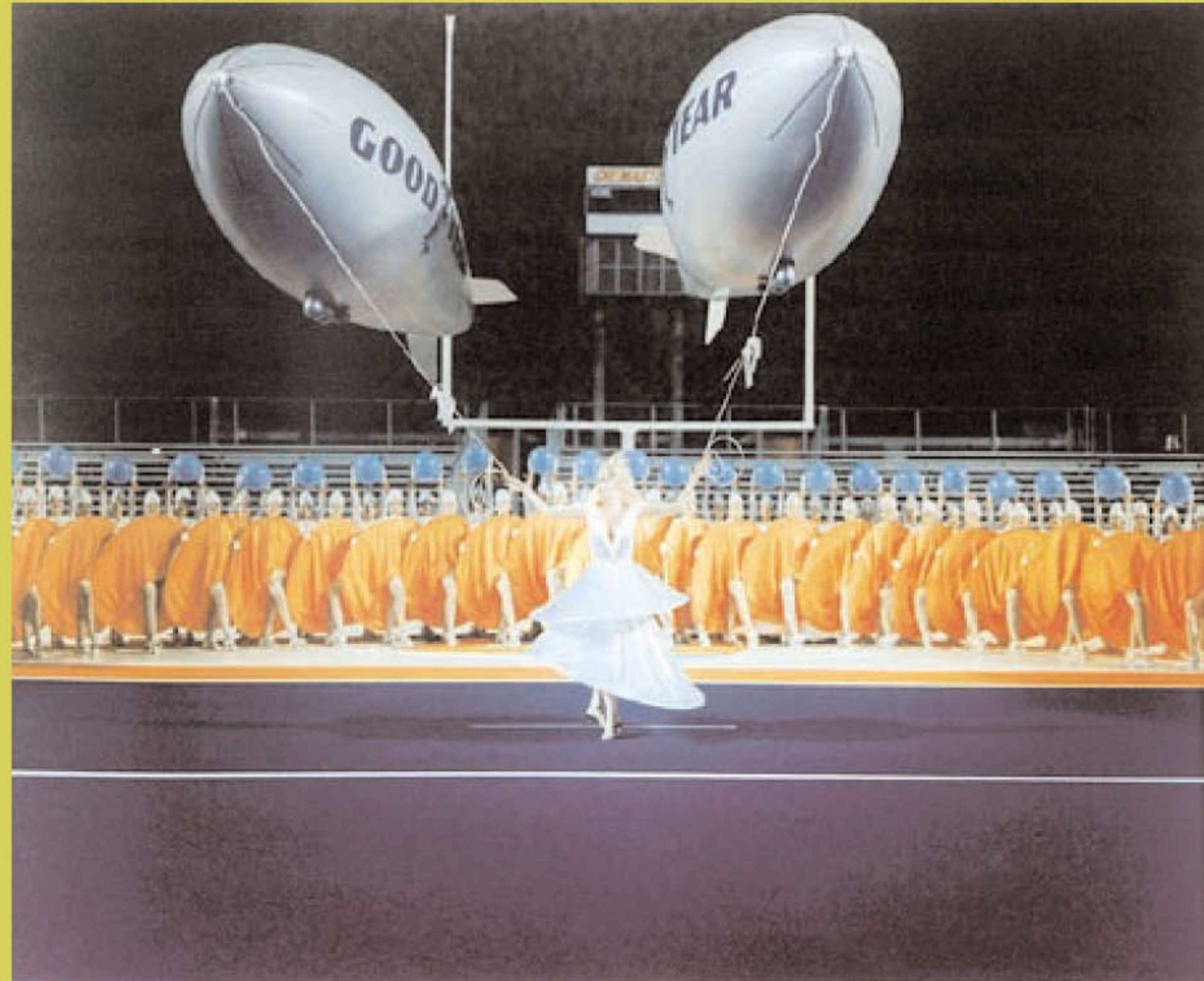
No episódio número dois surge o escritor Norman Mailer interpretando o mágico Houdini e sinalizando uma das influências desse segmento: o livro *A Canção do Carrasco* (*The Executioner's Song*), de Mailer. O livro conta a história de Gary Gilmore, assassino confesso executado em 1977 e que, segundo reza a lenda, era neto do famoso mágico Harry Houdini. Barney situa a execução em cenário grandioso: uma arena esculpida em sal, situada em meio a uma imensa paisagem descortinada em tomadas aéreas em Utah (EUA).

Há outros famosos no elenco: o escultor americano Richard Serra interpreta o Arquiteto, assassinado pelo Aprendiz Iniciante (o próprio Matthew Barney), em *Cremaster 3*. Antes de ser morto, Serra espalha vaselina na espiral de andares desenhada por Frank Lloyd Wright para a sede do Museu Guggenheim.

O núcleo da série *Cremaster*, no entanto, não se subordina à aparição de celebridades. De ambição e contornos wagnerianos, a obra se sustenta por meio de uma infindável população de figuras híbridas, ambíguas, construídas com próteses anatômicas. São simbólicos da cultura de massas ou da mitologia mais erudita, em mistura explosiva e inesquecível.

Matthew Barney reserva para si vários papéis centrais, como um bailarino de sapateado (estudou dança para melhor fazer o papel), um sátiro (com chifres duplos e pés caprinos de fazer inveja às criaturas produzidas em computador por Spielberg e Lucas) e um gigante louro. A minuciosa produção trabalha com excessos dignos de pintura rococó. Há fadas e duendes, corridas de cavalos e de *side-cars*. O cenário tanto pode requisitar dois enormes dirigíveis da Goodyear como um claustrofóbico túnel besuntado de vaselina por onde o herói (Barney, claro) se esgueira como se fosse espermatozóide em busca do óvulo. Um *chorus-line* veste figurinos de Isaac Mizrahi lembrando os feéricos musicais dos anos 30. O palco para esses bailarinos é o estádio de futebol americano na cidadezinha de Boise (Idaho), onde Barney jogava quando garoto.

Por esses e outros detalhes e filigranas, *Cremaster* deve ser vista com libreto em punho. Ele existe. Foi escrito pelo próprio artista. É difícil, mas intrigante. Desafia nossa memória visual e cultural enquanto propõe conexões inusitadas entre elas. Desperta a vontade de ver várias vezes. O crítico da revista *Art in America*, Jerry Saltz, admitiu ter assistido 75 vezes ao quarto episódio. Conclusão: "É uma obra-prima".

Explica-se tamanha fissura: era 1994 e Saltz estava diante do segmento inicial da série *Cremaster*. Tentava entender aquela absoluta novidade diante de seus olhos. Barney realizou as cinco partes sem obedecer cronologia, talvez inspirado em estratégia semelhante adotada por George Lucas na série *Star Wars* (mas sem qualquer viagem interplanetária no roteiro).

FOTOS CORTESIA BARBARA GLADSTONE / MICHEL JAMES O'BRIEN/CORTESIA BARBARA GLADSTONE

Ver pela primeira vez uma obra de Matthew Barney é um impacto inesquecível. Talvez como descobrir uma nova galáxia. Foi assim com os que assistiram ao vídeo *Drawing Restraint 7* (*Desenho Reprimido 7*), na Bienal do Whitney Museum (Nova York, 1993). Primeiro fica-se impressionado com a qualidade da realização e a caracterização impecável dos personagens que, embora de anatomia ficcional, parecem de carne e osso. Está instalado o delírio barneyano do qual não mais conseguiremos nos livrar.

Quando fez o vídeo para o Whitney, o artista ainda não tinha iniciado a série *Cremaster* mas já estava ali o enunciado dessa saga e alguns de seus personagens marcantes. *Drawing Restraint* traz uma dupla de faunos lutando dentro de uma longa limusine branca que corre pelas ruas de Nova York, deixando entrever pelas janelas nesgas da paisagem. Em outro monitor, o personagem Barney Quando Criança (ele próprio) tenta, como jovem cão, agarrar a própria cauda, dando voltas e voltas sobre si mesmo. Conseguiu. ■

Onde e Quando

The Cremaster Cycle. **Museu de Arte Moderna de Paris (avenue Président Wilson, 11, tel. 00/xx/53/67-4000). De 10/10 a 5/1/2003. A mostra estará no museu Guggenheim de Nova York de 14/2 a 11/5/2003**

O *Cravo e a Rosa* (nesta pág.), tela de 242 x 240 cm, de 2000, do acervo do museu Guggenheim, de Nova York, está na mostra de Beatriz Milhazes no CCBB-Rio

FOTOS DIVULGAÇÃO

Diário de uma naturalista

Uma mostra da produção de Beatriz Milhazes, no Rio, exibe uma obra que engloba a natureza e escapa às armadilhas do decorativo e das citações

Por Daniel Piza

As flores raras de Beatriz Milhazes estarão no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro a partir do dia 28 deste mês. São telas com buquês, estrelas e círculos, várias delas vindas do Guggenheim, do Museu de Arte Moderna e do Metropolitan de Nova York, do museu Reina Sofia e coleções particulares do Brasil, de Portugal, Inglaterra e Estados Unidos. Apesar das obras pertencerem a um período definido, cobrindo de 1993 até este ano, a exposição não segue um padrão cronológico ou retrospectivo, mas oferece uma panorâmica sobre a produção da artista. A mostra, intitulada Mares do Sul, *foi dividida em quatro núcleos temáticos, com uma sala para as paisagens, outra para seus quadros dominados por formas circulares, a terceira com suas estruturas/roldanas e um salão com obras bastante variadas, que não se encaixam em grupos específicos. Sem querer circunscrever conceitualmente as criações de Beatriz Milhazes, o curador Adriano Pedrosa apenas definiu cores diferentes para cada uma das salas, ordenando a exposição. "A idéia é não oferecer leituras muito fechadas ou estreitas das obras", diz ele. Estão previstas 25 telas para integrar* Mares do Sul, *mas o número pode aumentar, segundo a quantidade de obras inéditas que a pintora está produzindo especialmente para a exposição. Na abertura da mostra será lançado um catálogo com textos assinados pelo próprio Pedrosa, pelo crítico americano Barry Schwabsky, editor da revista* Artforum, *e pelo crítico brasileiro Paulo Herkenhoff, além de uma entrevista com a artista feita por Jonathan Watkins, diretor da Ikon Gallery, de Birmingham.* — **Mauro Trindade**

A seguir, **Daniel Piza** analisa a evolução da pintura de Beatriz Milhazes.

É curioso pensar que Beatriz Milhazes fez parte das exposições que deram à Geração 80 esse rótulo. Ela não é muito associada ao movimento porque veio se destacar apenas nos últimos anos como uma das mais talentosas e respeitadas pintoras brasileiras e também porque seu estilo discreto não parece combinar muito com as cores e os ruídos lançados por aquela geração. Um motivo leva ao outro: foi preciso que o ambiente artístico mudasse para que as pessoas notassem de verdade as qualidades de sua pintura delicada, mesmo que hoje tanto o gênero (pintura) quanto o estilo (delicado) continuem fora de moda. Além disso, a própria artista mu-

dou, dos anos 80 para os 90. Mas não deixa de ser positivo que um trabalho de exceção não precise chamar a atenção aos berros.

Há sempre um risco óbvio em retrospectivas precoces, mas a necessidade de ver a arte de Milhazes num decorrer de tempo era também óbvia. Primeiro, porque as galerias já não atraem público como antigamente, e o mercado de arte brasileiro não consegue passar a continuidade de uma produção aos interessados. Segundo, porque a própria arte de Milhazes é arriscada, já que optou por uma linguagem bastante peculiar, que fazia e faz pensar que talvez ela precise mudar mais acentuadamente um dia para que não atrofie seus próprios recursos. Assim, é cercada de expectativa a exposição *Mares do Sul*, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio, com pelo menos 25 telas e mais uma instalação inédita. Ampliada, com mais 15 obras, essa exposição estará no Museu de Arte Moderna de São Paulo no início de 2003.

A exposição, de fato, não se auto-intitula uma retrospectiva, mas uma "panorâmica", até porque o curador Adriano Pedrosa a organizou em quatro núcleos temáticos, não cronológicos. Os quadros pertencem a diversas instituições, entre as quais museus de Nova York, como Guggenheim, MoMA e Metropolitan, e a colecionadores particulares de quatro países. A exposição deve ir para o exterior depois de São Paulo.

A obra de Milhazes chegou a esse tipo de reconhecimento por uma conjunção de fatores, mas o primeiro e último é seu talento. E um sinal desse talento é dado exatamente por esse número de "armadilhas" que pode oferecer. À primeira vista, as pinturas de Milhazes parecem tender ao decorativo, à colagem de formas superficialmente bonitas que, em geral, remetem a buquês, bordados e outros motivos circulares e coloridos. À segunda vista, diversas referências vão sendo notadas, tanto nacionais (rendas populares, imaginário barroco, Tarsila do Amaral, Burle Marx) como estrangeiras (abstrações e recortes do Modernismo europeu, padrões ornamentais da art déco, etc.). Boa parcela do sucesso pode ser atribuída a essas leituras que sua pintura permite, principalmente as que dizem respeito a questões como as das identidades feminina e nacional, bem ao gosto pós-moderno.

Mas a pintura de Milhazes pede um terceiro ponto de vista que vá além do prazer instantâneo do primeiro e da erudição discursiva do segundo. O que ela conseguiu foi criar uma linguagem pictórica muito interessante e intransferível. A maneira como combina e trata suas imagens, usando jogos de planos e texturas nas cores, dá riqueza à composição e desmonta os sentidos imediatistas, mas jamais abandona – na verdade reforça – o convite da harmonia. Quando pinta flores, por exemplo, elas parecem adquirir, à maneira de uma Georgia O'Keeffe, um caráter conceitual, um poder sugestivo que se faz evidente, por sua distribuição, proporção e constituição. Feitas em tinta acrílica sobre transparências depois articuladas a outras na superfície da tela, essas imagens atingem uma ambigüidade sedutora: ao mesmo tempo em que parecem flutuar, estão tensionadas entre si, casando leveza e rigor. Muito mais que decoração ou citação, as pinturas de Milhazes falam sobre a natureza, que, por ela mesma ser expressiva e engenhosa, inclui a própria natureza humana. É como se fosse o diário de uma naturalista, tão impressionada com a exuberância de formas e cores da natureza quanto com as sutis e simples estruturas que as regem.

Abaixo, *O Buda*, tela de 2001, com 191 x 256 cm, que integra a exposição panorâmica da obra de Beatriz Milhazes

Onde e Quando

Mares do Sul. **Exposição de Beatriz Milhazes. Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 28/10 a 26 /01. De 3ª a dom., das 12h30 às 19h30**

Identidade própria

Mostra em São Paulo mapeia os caminhos da representação do social nas obras de Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti

Figuras-chave do Modernismo, Tarsila do Amaral e Emiliano Di Cavalcanti não foram exatamente íntimos. Não se correspondiam por carta (como Tarsila e Anita Malfatti), não viajavam juntos para o campo (como Tarsila e o escritor Sérgio Milliet), não saíam para jantar (como Tarsila e Portinari), nem muito menos se apaixonaram (como Tarsila e Oswald de Andrade). Mas a exposição *Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti: Mito e Realidade no Modernismo Brasileiro*, em cartaz a partir do dia 25 no Museu de Arte Moderna de São Paulo (parque do Ibirapuera, Portão 3), situa-os como cúmplices e pioneiros na construção de uma identidade brasileira por meio da arte. "A idéia é contrapor duas produções polares do primeiro Modernismo e mostrar a convergência dos dois artistas para o social", diz a curadora Maria Alice Milliet. Se Di Cavalcanti dá uma conotação realista à representação da sociedade brasileira, Tarsila é onírica e mítica.

A exposição aborda os diferentes caminhos que levaram os dois artistas a uma pintura social. Ambos estiveram em Paris logo depois da Semana de 22, foram influenciados pelo Cubismo e absorveram uma questão fundamental que se colocava na Europa: a valorização de componentes étnicos. "Quando voltam ao Brasil, eles percebem o primitivismo e a miscigenação a serem deglutidos aqui. Se apropriam desta idéia de formas diferentes, porque têm origens diferentes", diz Milliet.

As Mulheres na Janela (1926) e *Moças com Violões* (1937) surgem quando Di Cavalcanti, carioca de classe média, olha seu próprio contexto suburbano. Enquanto a inclinação política aparece cedo em Di – filia-se ao Partido Comunista em 1926 e produz ilustrações e desenhos de crítica social, como a série *A Realidade Brasileira* –, Tarsila só se engaja depois da crise de 1929 e após viagem à antiga URSS. Da fase social da pintora, o MAM expõe a tela *Segunda Classe* (1933), mas o foco é o percurso anterior à pintura social.

Herdeira de fazendeiros paulistas, Tarsila transpõe a vivência afetiva de sua infância para as obras das fases Pau-Brasil e Antropofágica. Figuras como o caipira, o índio e a negra protagonizam *Vendedor de Frutas* (1925) ou *Antropofagia* (1928). Influenciada pelo Surrealismo, Tarsila dá vazão ao primitivo em imagens que formam seu universo mítico, em telas como *A Lua* (1928) e *O Sapo* (1929). — PAULA ALZUGARAY

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, *Bordel* (1940), de Di Cavalcanti; à dir., *Carnaval em Madureira* (1924), de Tarsila do Amaral: social e popular

POR KATIA CANTON

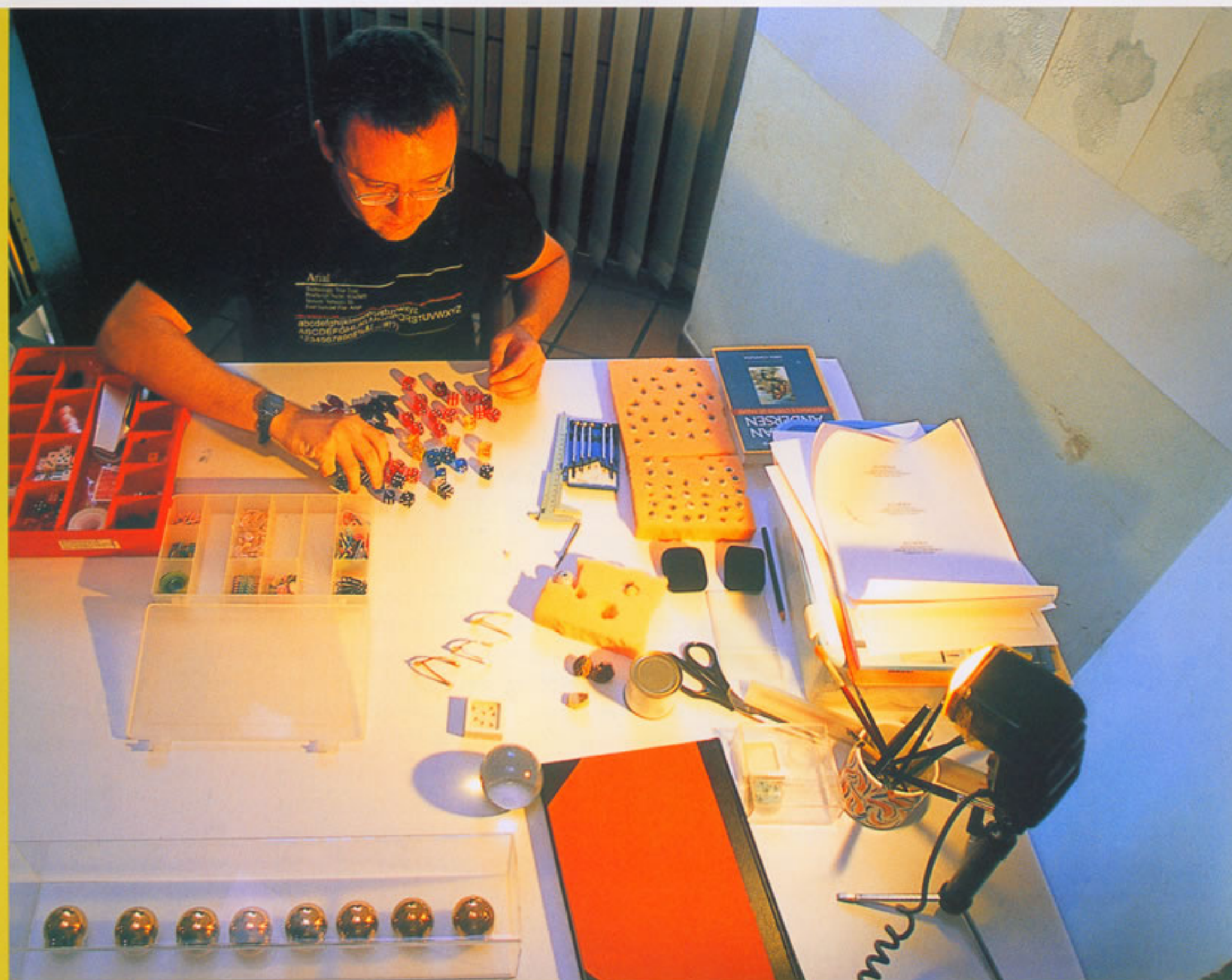
FOTO MAURÍCIO CAMARGO

UM PEQUENO DENSO MUNDO

Nazareno cria universo de lembranças em miniatura

Morador de Brasília e cearense de coração, Nazareno nasceu em 1967, em São Paulo, só por acaso. A mãe estava de passagem pela cidade, mas logo o menino foi viver com a família no Ceará, e lá passou toda a infância e adolescência. "Eu era filho único, uma criança muito sozinha. Fazia companhia para mim mesmo desenhando e fazendo experiências com uma câmera fotográfica, que ganhei aos 9 anos. Essas experiências foram decisivas na minha maneira de lidar com a imagem", diz o artista.

Desde cedo, ele foi exposto ao mundo da arte. Uma prima de sua mãe tinha sido aluna de Iberê Camargo, colecionadora de Tarsila do Amaral e levava o garoto a museus e galerias. "Meu mundo era também a minha biblioteca", diz Nazareno, que localiza toda sua obra num espaço entre um pequeno mundo de imagens, de memórias visuais, e um universo de palavras, de frases, de textos que potencializam os sentidos dos objetos e esculturas.

Nazareno constrói jogos autobiográficos cujas regras são determinadas por memórias afetivas. São, por exemplo, caixas minúsculas, cheias de cílios que ele coleciona há muitos anos, e que recebem o título de *Como Guardar Alegrias*. Há *Detalhes Incômodos*, uma camisa de criança de 2 anos, branca, toda feita com pequenos botões de ouro, que remetem à origem árabe e ao costume de vestir as crianças assim. "A gente não podia se soltar e brincar, pois era impensável perder algum daqueles valiosos botões", diz. Ossinhos de galinha, daqueles que a gente parte em dupla, são reproduzidos em ouro e prata, tornando-se uma obra intitulada *As Estruturas da Sorte*.

Já uma outra caixa acrílica, uma espécie de relicário repleto de pequenas coisas – bolinhas, santinhos, peças de dominó – recebe o nome de *Você É Tão Sensual*, inscrição que se lê na embalagem de uma bala que está na caixa e é distribuída tanto em motéis quanto em portas de escola, ecoando perversões presentes no universo infantil.

Todas as peças de Nazareno são confeccionadas num universo miniaturizado, quase secreto. E esse pequeno e denso mundo estabelece com o espectador a cumplicidade de quem abre e revela ao outro um diário de memórias, algo íntimo, delicado, valioso.

O artista cria tudo isso em seu pequeno apartamento, que fica na Asa Sul, numa das áreas residenciais pioneiras de Brasília. É lá que, preferencialmente ao chegar do cinema – Nazareno vai todas as tardes assistir a um filme para "abastecer-se de histórias" –, o artista preenche um caderno com idéias, esboços, projetos de novas obras.

O passo seguinte é mandar executá-los, em joalherias, já que as peças são feitas, em sua maioria, de ouro e prata. Dando corpo a suas obras com materiais nobres e brilhantes, Nazareno quer reforçar o caráter precioso de suas memórias.

Muitas das caixas e objetos acompanham fotografias de mãos, que os "manipulam" em várias posições. Essa face do trabalho, a exposição de mãos em movimento, também é fruto de seu passado. "Eu tinha cinco primos mais velhos que eram surdos-mudos. Então, em minha família, as pessoas se comunicavam o tempo todo com as mãos. Eu via nelas um balé."

Nazareno não pretendia ficar definitivamente em Brasília. Foi à cidade acompanhando a família e resolveu estudar Artes Plásticas na Universidade Federal. Ali, no entanto, sua carreira foi acontecendo. E o artista não tem parado. Em 2000, foi selecionado pelo projeto Rumos Visuais do Itaú Cultural. Até o dia 6, participa da coletiva *Salas da Memória*, no ECO, em Brasília. Também neste mês, integra a exposição *Lírico/Lúdico*, na embaixada do Brasil em Berlim; e a coletiva *Faxinal das Artes*, no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba.

O fantasma de Clement Greenberg

A edição de textos do crítico de arte americano que pontificou dos anos 40 aos 60 traz intuições seminais sobre a era atual

Acima, *Pasiphaë*, de Jackson Pollock, e o livro de Greenberg: artista consagrado pelo crítico

Clement Greenberg (1909-1994) foi o árbitro-mor das artes em Nova York dos anos 40 aos 60. Sua autoridade dificilmente pode ser entendida atualmente, quando um crítico – de qualquer das artes – pode ser influente, mas cada vez menos pode determinar uma tendência e o sucesso ou fracasso de um artista. Greenberg foi dos últimos de uma linhagem de críticos, de intelectuais públicos, que eram lidos com temor e veneração equivalentes, uma linhagem que vem desde Samuel Johnson, no século 18.

Mas não foi só por isso que, depois dos anos 60, a "decadência" de Greenberg se manifestou e seu nome estava fora de moda quando morreu, há oito anos. Greenberg também foi sendo posto de canto por causa de sua decepção com o rumo das artes depois do movimento que, ao lado de Harold Rosenberg, ajudou a teorizar e panfletar, o Expressionismo Abstrato. Essa decepção incluía a arte de Pollock, De Kooning e companhia, que para Greenberg tinha entrado numa fase maneirista e autocentrada.

Esse é o pano de fundo para a leitura de *Estética Doméstica – Observações sobre a Arte e o Gosto* (Cosac & Naify, 288 págs., R$ 32). O livro reúne ensaios que Greenberg desenvolveu a partir de seminários que apresentou na Bennington College em 1971 e os textos dos próprios seminários. A doutrina meio confusa de Greenberg, uma mistura de Kant, Marx e pragmatismo americano, é dominante, mas o que vale a pena são seus juízos sobre a arte então emergente. Ele ataca especialmente a arte pop, "uma arte agradável e pequena" que tem medo de enfrentar a tradição e o bom gosto, parasitando-os, e a arte dita conceitual, dos auto-intitulados herdeiros (e falsificadores) de Duchamp, que substituíram a estética pela atitude. *Touché* duplo. A observação de que a tridimensionalidade e a pretensão de levar a arte para a fronteira da "não-arte" levaram a uma estética sem surpresa, devotada a citações tediosas, indiferente a questões técnicas, é seminal. Greenberg intui em cheio a era de associação entre intelectuais, establishment e vanguarda que seria a contemporânea, na qual as bienais divertem com truques cênicos e os catálogos convergem as teorias acadêmicas. – DANIEL PIZA

A aparência do efêmero

Os 25 anos de carreira do brasileiro Alex Flemming ganham síntese em livro com uma centena de ilustrações

Com pai piloto de avião e mãe aeromoça, Alex Flemming cresceu entre uma troca de endereço e outra. Feito artista, o paulistano, radicado em Berlim desde 1991, passou a usar a vivência de andarilho para sugerir novas formulações à equação tempo e espaço. Sua condição de estrangeiro, em estado permanente de inquietação, talvez seja um elemento fundamental para uma produção que une de forma harmoniosa idéias aparentemente opostas. No livro *Alex Flemming, Uma Poética...* (Metalivros, 160 págs., R$ 56), a crítica de arte Katia Canton, colaboradora de **BRAVO!**, escreve que ele "retrata o que há de mais carnal no ser humano para extrair da experiência aspectos do divino. Constrói imagens e referências à morte para clamar a vida". O texto soma-se ao conjunto de quase uma centena de reproduções, que faz da publicação um resumo bastante completo dos 25 anos de carreira do artista. Dividida em três grandes vertentes – vida, morte e espiritualidade –, a obra de Flemming alerta para o efêmero das situações e para a cultura das aparências. É assim que, na série *Body-Builders*, ele imprime mapas de guerra em corpos musculosos, transformando os desenhos estratégicos em tatuagens que evidenciam o controle, embora passageiro, do homem sobre seu físico, em contraste com a sua impotência diante de um conflito bélico. Ou na série de poltronas e cadeiras pintadas com trechos de reportagens e anúncios de jornais que, apesar do conteúdo bem-humorado, não deixam de transmitir uma certa sensação de solidão. – GISELE KATO

Capa do livro sobre Flemming: harmonia nos opostos

FOTOS DIVULGAÇÃO

POR TEIXEIRA COELHO

A QUALIDADE HORIZONTAL

Extensa, a mostra da Coleção Sattamini perde em profundidade, mas permite a reavaliação de parte da produção brasileira nos últimos 50 anos

Na mostra de uma coleção, o que se dá a ver primeiro é a própria coleção. A tendência é ver aquilo para o que a mostra aponta: um período, um movimento, as obras expostas. Mas, o que primeiro se pode ou se deve ver é a coleção.

As coleções variam segundo seu princípio formador. Algumas optam pela extensão, pela horizontalidade: cobrem um campo a partir do maior número de suas balizas (todos os artistas, todos os movimentos). Outras escolhem a profundidade, na vertical: em vez de *todas* as ocorrências do campo, selecionam algumas e mapeiam-nas na vertical. A Coleção Sattamini pertence mais à primeira modalidade. Exemplo da segunda é a coleção da Dia Foundation, dedicada à arte pós-anos 60. Uma única sala da mostra Sattamini abriga quase a mesma quantidade de artistas quanto a Dia Foundation *em todo* o seu acervo, feito ao redor de uns 20 nomes. Mas desses – Beuys, Warhol, Donald Judd, Twombly, Richard Serra e alguns poucos mais — pega o que pode pegar.

A quantidade altera a qualidade, ditava a única das leis da dialética a encontrar comprovação. Na horizontal (aumentando o número de artistas num período) e na vertical (mais obras de alguns artistas, menos artistas). A primeira solução é mais comum. Parece a correta – mas apenas deriva de um hábito cultural. A segunda exige maior audácia: aceita o desafio de dizer o que é e não é arte *mesmo*. Quando dá certo, a coleção assim feita transforma-se em cânone, algo a que a horizontal dificilmente pode aspirar.

Na mostra horizontal da Coleção Sattamini, no Instituto Tomie Ohtake, a maioria dos artistas vem com uma só obra. Uns poucos, com duas (como Fiaminghi, Dacosta, Tomie, Gerchman, Cildo, Guinle, Vergara). Menos ainda são os com três, cinco peças (Lygia Clark, Mira Schendel). Mostrar uma única peça de um artista pode ser ruim para o artista – e o público (caso do *Lavapés* de Angela Freiberger: sozinho, diz pouco e autoriza o público a perguntar por que, afinal, aquilo é arte). O curador marcou um ponto ao não dividir as obras por movimentos: esses rótulos dizem pouco. Mas, se o título da primeira sala surge bem-posto (*Heranças Modernistas e Emergências da Abstração*), o da segunda, *Experimentalismo*, é complicado: o Gerchman dos anos 60 não estava exatamente experimentando; nem Guinle, entre outros. E o título da terceira, *Novos Debates*, é curioso, num período em que a arte raramente provoca debates. Por outro lado, a curadoria marca outro ponto ao incluir como "mencionável" na primeira sala uma pequena natureza-morta expressionista de Iberê: habitualmente, essa peça "velha" seria excluída em favor da *vanguarda oficial*.

Esta exposição permite um *aggiornamento* da impressão causada por coisas vistas no passado e revistas ou vistas apenas em reproduções. E com ela pode-se comprovar o que permanece como valor e o que sobra apenas como documento. Há mais de um caso assim nas duas primeiras salas. E na sala dos *Debates*, percebem-se outros que despontam ou despontaram, firmes, para o esquecimento.

A coleção é importante e a exposição vale a pena, sem dúvida. Dá vontade, porém, de ver surgir colecionadores diferentes (há alguns), assim como se espera que surjam artistas diferentes. Colecionadores diferentes fazem surgir artistas diferentes – às vezes. Colecionadores não raro são conservadores ou reacionários estéticos, quase sempre por motivos econômicos. Mas agitam o cenário, com sua dinâmica silenciosa. Momentos de consenso cultural como este, no Brasil, nunca são muito estimulantes.

Acima, obra de Carlos Vergara (1973), pertencente à Coleção Sattamini, exposta no Instituto Tomie Ohtake

Mapa do Agora. Instituto Tomie Ohtake (rua Coropés, 88, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/6488-1900). Até 3/11. De 3ª a dom., das 11h às 20h. Grátis

FOTO DIVULGAÇÃO

MOSTRA	**Shirley Paes Leme** *Correr o Risco*, 2002 (detalhe)	**Georgia Creimer** *Árvore*, 2002 150 x 800 cm (detalhe)	**Alexandre da Cunha e Brian Griffiths** *Climbing Frame*, 2002 Alexandre da Cunha 312 x 326 x 300 cm	**Antonio Manuel** *Sem Título*, 2002 (detalhe)	**Noite Alta** *Caco*, 2000 Mariannita Luzzati 176 x 289 cm (detalhe)
ONDE E QUANDO	Galeria Baró Senna (alameda Gabriel Monteiro da Silva, 296, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3061-9224). De 8/10 a 1/11. De 3ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 11h às 17h. Grátis.	Galeria Brito Cimino (rua Gomes de Carvalho, 842, Vila Olímpia, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3842-0634). De 24/10 a 17/11. De 3ª a sáb., das 11h às 19h. Grátis.	Galeria Luisa Strina (rua Oscar Freire, 502, Jardim Paulista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-2471). De 23/10 a 20/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 10h às 17h. Grátis.	Gabinete de Arte Raquel Arnaud (rua Arthur de Azevedo, 401, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-6322). De 22/10 a 14/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Grátis.	Galeria Thomas Cohn (avenida Europa, 641, Jardim Europa, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3083-3355). Até o dia 21. De 3ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 12h às 17h. Grátis.
TRATA-SE DE	Individual da artista goiana com o vídeo *A Tensão* e 12 desenhos inéditos feitos com uma técnica inventada por ela e batizada de "pirofitografia": Shirley Paes Leme faz os traçados sobre papel ou tela com um líquido transparente, de origem vegetal, revelados depois com o calor do fogo.	Exposição com uma pintura e seis instalações inéditas da artista paulistana que vive em Viena há mais de 16 anos. Georgia Creimer define o conjunto como uma resposta aos estímulos visuais que encontrou em São Paulo, onde passou os últimos seis meses em uma intensa rotina de produção.	Mostra com instalações dos dois jovens artistas contemporâneos, que trabalham em Londres. As peças de Alexandre da Cunha dão seqüência a sua pesquisa sobre a relação do corpo com objetos domésticos. Com materiais também caseiros, Brian Griffiths faz esculturas mais figurativas.	Individual com dez pinturas inéditas do artista português, radicado no Brasil desde 1953.	Individual de Mariannita Luzzati com 25 telas produzidas pela artista paulistana em Londres no último ano. A série alterna composições abstratas e figurativas e substitui a monocromia habitual por cores vibrantes. Há ainda silhuetas retiradas de recortes de jornal ou fotos de pessoas anônimas.
IMPORTÂNCIA	Ex-aluna de Amilcar de Castro, Shirley Paes Leme é bastante conhecida por suas esculturas, que combinam arame, galhos, estacas de madeira, corda, cinzas e fumaça. Nesta mostra, a artista exibe, porém, uma obra mais intimista, de linhas delicadas, que se abrem para um universo de associações.	Georgia Creimer prefere criar obras especialmente para os locais em que expõe. Esta mostra é resultado da visita mais longa que a artista faz à sua cidade natal depois de se mudar definitivamente para a Áustria. Na série, a moldagem com gesso, técnica predominante em sua arte, soma-se à fotografia e à pintura.	Aos poucos, Alexandre da Cunha e Brian Griffiths vão se firmando como nomes importantes da arte contemporânea, integrados à tendência voltada para questões como memória e intimidade.	Antonio Manuel figurou entre os principais agitadores da cena artística dos anos 60 e 70. Em 1968, participou do *Apocalipopótese*, organizado por Hélio Oiticica, com uma instalação. Dois anos depois, entrava nu na abertura do Salão Nacional de Arte Moderna, no MAM, atitude que foi defendida por Mário Pedrosa, que o via como um expoente da vanguarda.	A pintora e gravadora, que estudou com Carlos Fajardo, Carmela Gross e Evandro Carlos Jardim, participou da Bienal Internacional de São Paulo em 1994 e faz carreira no exterior. Algumas de suas obras gráficas integram a coleção do British Museum, de Londres.
PRESTE ATENÇÃO	No título *Correr o Risco*, que evidencia justamente a "chave" da técnica da artista: o desenho em material transparente implica uma interferência do acaso. Há sempre uma dose de surpresa envolvida na aproximação da chama que torna aparentes os traços.	Em *Árvore*, feita depois de passeios da artista pela rua do Gasômetro e pelo bairro do Brás. A obra ocupa uma parede toda da galeria, apresentando-se como um aglutinado de pequenas células vazadas, formando uma imagem que tende ao Surrealismo.	No paralelo estreito entre as obras dos dois jovens, com materiais extraídos do universo doméstico. Em *Straight Jacket*, Alexandre transforma uma vela de windsurfe em camisa-de-força. Já Brian Griffiths usa o humor para construir figuras que remetem à mitologia grega e a heróis de quadrinhos.	Em como o artista abusa dos tons quentes, como o vermelho e o grená, nessas novas pinturas.	No conjunto de oito pinturas que, de acordo com a artista, sugerem o movimento do sol. A variação da luz têm nas obras de Mariannita Luzzati uma importância semelhante a que assumia nos estudos de Monet. Suas figuras são escuras, como se absorvessem todas as tonalidades do ambiente.
PARA DESFRUTAR	A mostra de Nuno Ramos na Galeria Fortes Vilaça, em São Paulo (rua Fradique Coutinho, 1.500), até o dia 18. O artista, que também transita por diversas linguagens, apresenta desta vez blocos de areia prensada, envolvendo tubos de vidro cheios de óleo.	*Cabinamento*, a instalação da jovem Tatiana Ferraz na Galeria 10,20 x 3,60, em São Paulo (rua Jaguaribe, 262), de 17/10 a 11/11. A artista, que desenvolve intervenções *site specific*, fragmentou o ambiente com chapas de ferro fixas nas paredes.	A *Temporada de Projetos 2002* do Paço das Artes (Cidade Universitária, São Paulo), até o dia 13. Adalgisa Campos fixa desenhos com fita adesiva no chão da galeria. Laura Belém enfileira 16 bonecos infláveis, que se enchem e se esvaziam controlados por computador.	A novíssima arte de qualidade descoberta pelo *Visualidade Nascente*, da USP. No Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, São Paulo), a edição deste ano apresenta Iara Freiberg, Francisco Coutinho, Kurt Stuemer, Claudia Malaco e Flora Romanelli.	Até o dia 19, as pinturas de Yutaka Toyota, mais conhecido por suas monumentais esculturas, na Galeria Múltipla de Arte (av. Morumbi, 7.986, São Paulo). As telas também exploram temas como luz e sombra, o visível e o invisível, e o espaço cósmico.

MOSTRA	**Operários na Paulista** *Dança das Bandeirolas*, 1943 Clóvis Graciano (detalhe)	**Arcangelo Ianelli** *Sem Título*, 1973 (detalhe)	**Paulo Climachauska** *Marcos de Posse*, 2002	**Freda Cavalcanti Jardim** *Cristo*, 1991	**Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho** *São Francisco de Assis* 52,3 x 43 x 18,5 cm (detalhe)
ONDE E QUANDO	Galeria de Arte do Sesi (avenida Paulista, 1.313, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/ 3146-7405). Até 19/1/03. De 3ª a sáb., das 10h às 20h; dom., das 10h às 19h. Grátis.	Pinacoteca do Estado de São Paulo (praça da Luz, 2, Luz, São Paulo, SP, tel. 0++/11/229-9844). De 5/10 a 15/12. De 3ª a dom., das 10h às 18h. Grátis.	Galeria das Cavalariças do Parque Lage (rua Jardim Botânico, 414, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2538-1879). Até 19/11. De 2ª a 6ª, das 10h às 22h; sáb., das 14h às 18h. Grátis.	Galeria de Arte da Universidade Federal do Espírito Santo (avenida Fernando Ferrari, s/nº, Goiabeiras, Vitória, ES, tel. 0++/27/3335-2371). Até 3/11. De 2ª a 6ª, das 8h às 18h. Grátis.	Museu de Arte Sacra da Universidade Federal da Bahia (rua do Sodré, 276, Salvador, BA, tel. 0++/71/243-6511). Até o dia 31. De 2ª a 6ª, das 11h30 às 17h30; sáb. e dom., das 10h às 18h. Grátis.
TRATA-SE DE	Mostra promovida pelo MAC-USP com cem obras dos integrantes do Grupo Santa Helena, que se formou nos anos 30 e integrou a chamada segunda fase do Modernismo. Fizeram parte do núcleo pintores como Volpi, Rebolo, Bonadei e Pennacchi.	Retrospectiva em comemoração aos 60 anos de carreira do artista paulistano com mais de cem obras, divididas em módulos que marcam as diversas etapas de sua trajetória, das composições figurativas ao grafismo e as formas geométricas.	Instalação com um quadro que retrata a entrada de palmeiras imperiais do Jardim Botânico carioca e dois espelhos de cristal. O artista ainda imprimiu nas superfícies de suas peças contas de subtração, que funcionam como comentários sobre os sistemas político e econômico e o mercado da arte.	Uma instalação com uma cruz de 5 x 3 m feita pela artista para compor o monumento comemorativo da visita do papa João Paulo 2º a Vitória, em 1991. Feita com pedaços de madeira que lembram barracos, a cruz sustenta o corpo de um Cristo em cristal, amarrado com fios de cobre.	Mostra com as obras da coleção de Renato Whitaker atribuídas ao escultor, talvez o artista brasileiro mais conhecido nacional e internacionalmente. O acervo privado é o mais extenso conjunto de peças de Aleijadinho, o que permite um estudo detalhado da consagrada iconografia do Brasil colonial.
IMPORTÂNCIA	No atelier coletivo, no Palacete Santa Helena, os artistas mantinham uma rotina disciplinada de estudo da técnica, o que, em meio às teorias de vanguarda da época, era visto como "atrasado". Mas foi naquele período que Volpi, por exemplo, desenvolveu um pensamento plástico que atravessou a arte brasileira do século 20.	Pode-se dizer que as várias fases da produção de Ianelli acompanham as tendências que se alternaram ao longo da história da arte brasileira do século 20. O artista participou de diversas edições da Bienal de São Paulo e tem também sua obra reconhecida no exterior.	A exposição marca a retomada do projeto *Zona Estável*, parado há quase um ano. O programa coordenado pela Escola de Artes Visuais visa a estimular a experimentação em um espaço expositivo nada tradicional e, agora, volta-se para os artistas mais jovens.	A artista, que estudou em Ravena, na Itália, desenvolveu um processo de criação considerado revolucionário para o meio tradicional da pintura em murais. Freda Cavalcanti Jardim faleceu em outubro de 2000, aos 74 anos.	É rara a oportunidade de entrar em contato com uma quantidade tão significativa de obras atribuídas ao grande mestre do Barroco brasileiro. O observador percebe a evolução técnica do artista ao longo dos anos, com o encontro de soluções para a representação da anatomia e a sofisticação do panejamento.
PRESTE ATENÇÃO	Em como há elementos heterôgeneos na produção do grupo. Eles se separaram depois de cinco anos e seguiram trajetórias bastante diversas. Clóvis Graciano abraçou o figurativismo. Bonadei aderiu à abstração.	Na série de peças em mármore que Arcangelo Ianelli expõe pela primeira vez em 26 anos. Sua estréia como escultor deu-se em 1975, quando fez um mural em relevo para a fachada de um edifício em São Paulo. Também são inéditos os desenhos geométricos pintados sobre madeira.	Na associação que o artista faz de elementos que foram introduzidos no país pelo colonizador português para afirmar sua propriedade sobre a terra. Climachauska mostra as palmeiras do Jardim Botânico, plantadas por d. João 6º, distantes de valor estético, mas como uma reafirmação de poder.	Em como a iluminação da obra, instalada na parte vazada da cruz, faz brilhar os cristais, resultando em uma "perturbadora expressão", exatamente como a artista dizia ambicionar.	Na imagem de Santa Tereza de Ávila, recém-incorporada à coleção. A escultura de Aleijadinho é bastante semelhante à estátua da santa pertencente ao Museu de Arte Sacra da Bahia, o que tem feito especialistas acreditarem que o mestre chegou a conhecer a peça de Salvador.
PARA DESFRUTAR	*Rebolo – 100 Anos*, que fica no MAM-SP (parque do Ibirapuera, portão 3) até o dia 6. O articulador do Santa Helena foi ponta-direita do Corinthians antes de consolidar uma carreira reconhecida pela harmonia das pinturas de paisagens.	A exposição *Plásticas*, do fotógrafo Roberto Stelzer. No café da Pinacoteca, de 26/10 a 1/12, reúne fotos de embalagens de plástico que, pintadas e ainda com a forma do brinquedo que protegiam antes, transformam-se em uma opção reciclada de lazer.	As outras duas exposições abertas nas Cavalariças no mesmo período. Ricardo Ventura exibe *Grandes e Pequenos* e Afonso Tostes irá produzir uma obra no próprio espaço da galeria, fazendo do endereço uma espécie de atelier temporário.	O Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, na antiga estação Pedro Nolasco, em Vila Velha. A instituição mantém uma exposição permanente sobre a história da ferrovia Vitória-Minas, com uma maquete de 34 metros quadrados que simula a estrada de ferro.	O livro recém-lançado *O Aleijadinho* (Itatiaia Editora, 101 págs, R$ 50), escrito por Rodrigo José Ferreira Bretas.

FOTOS DIVULGAÇÃO / CAIO REISEWITZ/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / RÔMULO FIALDINI/DIVULGAÇÃO

O DJ erudito

O compositor Gilberto Mendes completa 80 anos, mantém seu compromisso com a Música Nova e se reafirma como um artista de seu tempo. Por João Marcos Coelho Fotos Henk Nieman

No universo da criação, são 187 composições, a maior parte gravada em 15 LPs e depois em 13 CDs, sendo que 34 partituras estão publicadas; no círculo acadêmico, seis teses universitárias – cinco no Brasil e uma nos Estados Unidos – esmiúçam sua produção; no circuito musical, uma gravadora e uma editora belgas divulgam sua obra, que é constantemente executada nos cinco continentes. Diferentemente do que possa parecer, esses dados não se referem à carreira de um compositor popular, mas do santista Gilberto Mendes, o mais importante criador erudito do Brasil na atualidade. Ele festeja seus 80 anos neste mês com concerto em São Paulo, cerimônia na Universidade de São Paulo para doação de manuscritos, e a publicação de sua *Sonatina Mozartiana* na Europa – isso sem contar concertos, gravações e debates programados para a temporada internacional 2002/2003. Ainda aqui, a editora da Osesp promete para o fim do ano a publicação da partitura de *Ulysses em Copacabana... Surfando com James Joyce e Dorothy Lamour.*

A anticomemoração já aconteceu, em agosto passado, quando Mendes foi obrigado a cancelar aquela que seria a 40ª edição da mais antiga e importante mostra de música contemporânea da América Latina, o Festival de Música Nova de Santos, que ele sempre promoveu. Motivo: a prefeitura inviabilizou a participação da orquestra sinfônica e do quarteto de cordas da cidade, suspendendo por tempo indeterminado as atividades dos dois corpos estáveis. O gesto de Mendes de cancelar o festival gerou uma reação da opinião pública que levou a prefeitura a recuar com relação à extinção dos grupos estáveis. Apesar de aborrecido com o cancelamento, Mendes se considera vitorioso: "Impedimos a destruição da orquestra e já tenho convites de várias outras cidades para fazer no ano que vem a 40ª edição do festival".

Figura-chave na cidade, referência no mundo inteiro como um dos grandes criadores da música contemporânea, Mendes já deu aulas em universidades norte-americanas, andou pelos quatro cantos do

O compositor Gilberto Mendes na Ponta da Praia, em Santos: cenário permanente de uma obra com repercussão mundial

A Liberdade do Novo

Compromisso do autor sempre foi com a originalidade. Por Heloísa Duarte Valente

Embora tenha seu nome indelevelmente ligado ao movimento Música Nova, Gilberto Mendes tem uma obra mais ampla que a do universo referenciado pelo movimento, guiada sempre por sua absoluta independência estética e de pensamento.

De acordo com o musicólogo José Maria Neves, em sua indispensável *Música Contemporânea Brasileira* (Editora Riccordi), o movimento Música Nova resulta de um amadurecimento do movimento Música Viva, encabeçado por J. Koellreutter, na década de 40, dinamizado com a influência dos poetas concretistas Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. O movimento oficializa-se em 1963, quando é lançado, na revista *Invenção*, nº 3, o *Manifesto Música Nova*, assinado pelos músicos Damiano Cozzella, Rogério Duprat, Régis Duprat, Sandino Hohagen, Júlio Medaglia, Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira e Alexandre Pascoal.

Dentre os vários itens do manifesto destacam-se: "o compromisso total com o mundo contemporâneo, o desenvolvimento interno da linguagem musical" – levando em conta as novas concepções de mundo trazidas pelas artes em geral e pela física e pela cibernética – e a importância dos "meios de informação", considerando-se a comunicação como ramo da psicofisiologia da percepção. Música passa a ser encarada como arte coletiva. Dentre as referências composicionais, busca-se uma anulação da hegemonia da freqüência (altura) como parâmetro primordial e a utilização de formas aleatórias e estocásticas. O grupo contaria ainda com a colaboração de Olivier Toni e Klaus Dieter-Wolf, regentes da Orquestra de Câmara de São Paulo e do Madrigal Ars Viva, respectivamente. Uma parte considerável dos artistas acabará abandonando o grupo, dedicando-se à música comercial. Apenas Gilberto Mendes continuará compondo, de maneira ininterrupta, ao longo de toda a sua carreira.

Essa trajetória de Gilberto Mendes revela a depuração de uma linguagem própria, em permanente mutação. O compositor, inicialmente orientado para o nacionalismo sem, contudo, segui-lo à risca, passa por um período de experimentação total durante a década de 60 – vide o exemplo extremo de *nascemorre*: obra pioneira no emprego do serialismo integral, do aleatório na construção formal, na utilização do ruído como elemento estrutural, entre outros.

A partir da década de 80, sua escritura busca, segundo palavras do compositor, um "equilíbrio entre o universo harmônico poli/atonal e o universo tonal, em oposição à antiga oposição consonância/dissonância". Esse longo passeio pelos mais diversificados universos musicais levaram Gilberto Mendes a constituir seu universo de escuta, fazendo dele um compositor originalíssimo, referência para as gerações mais jovens. Referência moldada também pela solicitude do professor, sempre amável e disposto a atender aqueles que buscam sua orientação.

Liberdade é a pedra angular da obra de Gilberto Mendes: a liberdade criativa, jamais submetida à obtenção de cargos oficiais, ou à participação em concursos. Traços como esses garantiram o seu prestígio artístico e pessoal e, conseqüentemente, o do Festival Música Nova, que idealizou e vem organizando há 40 anos. O Música Nova, o mais antigo na América Latina nesse gênero, é sediado em Santos (SP), palco de importantes estréias nacionais e mundiais. Como a própria obra de Gilberto Mendes, o festival, apesar do cancelamento deste ano, é um dos mais importantes marcos, em âmbito internacional, para compositores e intérpretes comprometidos com o *novo*, na linguagem musical, como já pregava o manifesto de 1963.

mundo acompanhando execuções de suas obras e – supremo prazer – assistiu à estréia mundial de sua *Rimsky* para quarteto de cordas, ano passado, no Conservatório de São Petersburgo. Um movimento musical belga – o New Consonante Music – indica-o como líder da tendência, que se confunde com uma postura pós-moderna. Gilberto Mendes é hoje, enfim, mundialmente reconhecido. Mesmo assim, ele não se julga importante. "Componho para merecer ouvir os grandes mestres. Imagino Schubert lá em cima apontando-me aqui embaixo, e dizendo a Satie: 'Ele é um dos nossos'. É só isso que quero. Ser o último dos músicos."

Mendes construiu, desde o primeiro prelúdio para piano de 1945 até hoje, uma obra diversificada e consistente, sempre conectada com o seu tempo, e salutarmente semelhante ao credo artístico de Stravinsky (que ele chama de seu pai espiritual), com sua omnívora capacidade de absorver no tempo e no espaço todas as músicas. E perseguindo o novo hoje com a mesma obstinação de 57 anos atrás, quando definiu-se compositor após ter se iniciado tarde na música e estudado com a pianista Antonieta Rudge, em Santos. "É bom não ter uma informação total das coisas", diz. "Quando a gente não sabe, tem de inventar."

O que faz a diferença, quando se trata de Gilberto Mendes, é a qualidade refinadíssima de sua invenção. "Sou, no mínimo, três compositores", diz, instalado em sua cobertura, em Santos, com vista para a praia do Gonzaga. "Um, de vanguarda, que compôs o *Santos Football Music*, *Beba Coca-Cola*, *O Último Tango em Vila Parisi* e *Ulysses Surfando em Copacabana*...; outro, clássico-moderno, que compôs *Trova-I*, *Vila Socó, Meu Amor*, *Für Annette*; e outro, ainda, quase popular, que compôs *Salada de Frutas*, *Revisitação*, *Sonatina Mozartiana*."

Em uma frase, suas obras mais famosas e interpretadas por todo o mundo comparecem como símbolos de suas tendências. Em *Santos Football Music*, que ele chama de sua última "peça radical", de 1969, estreada por Eleazar de Carvalho no Festival de Outono de Varsóvia em 1973, Mendes mistura bolas de futebol, fitas de transmissões radiofônicas de jogadas do mítico ataque do Santos de Pelé & Coutinho; *Beba Coca-Cola*, de 1987, é um irônico antijingle coral e talvez a mais perfeita integração até hoje conquistada entre poesia concreta, de Décio Pignatari, e música (incluindo o arroto final).

Já *Vila Socó, Meu Amor* é um réquiem para as centenas de mortos no incêndio pavoroso de 1984, que atingiu a favela nascida e crescida no oleoduto da Cosipa. Do mesmo ano, o empenho político de *Mamãe Eu Quero Votar*, provavelmente a música contemporânea de maior tiragem no Brasil: a paródia a quatro vozes clamando pelas Diretas-Já foi publicada no jornal *Folha de S. Paulo* numa edição de domingo, incentivando corais de todo o país a interpretá-la a plenos pulmões.

Há ainda *Blirium*, obra fundamental de 1965, que não é uma, mas muitas – na realidade, uma receita de fazer música. "Compus não a música, mas a 'máquina' de fazer música. Deixei para o intérprete a composição da música, por meio da máquina que inventei, pelo jogo das pos-

Mendes à beira-mar (nesta pág.) e no saguão do Hotel Atlântico, em Santos (na página oposta): influências populares moldaram um ouvido erudito que se comprometeu com a Música Nova

sibilidades combinatórias, que ela lhe permite, dos dados da 'programação' estabelecida por mim." Ou *Ópera Aberta*, de 1976, que Mendes define como "ação teatral entre cantora de ópera e halterofilista, mais pessoas aplaudindo com entusiasmo, lateralmente, no palco".

O teatro musical, o aleatório, a música eletroacústica, a combinação de sons pré-gravados com música ao vivo – tudo isso remete, claro, a John Cage. Mas também a Dorothy Lamour, Tommy Dorsey, Bing Crosby, à big band de Guy Lombardo, aos arranjos de Flechter Henderson, e às *blue notes*, que acompanham Mendes desde o início. "Eu poderia ter sido um compositor popular", diz ele. É verdade. Mas Mendes nasceu "com ouvidos eruditos para a música popular", confessa em sua tese de doutorado de 1994, *Uma Odisséia Musical – Dos Mares do Sul à Elegância Pop/Art Déco* (Editora Edusp/Giordano) que é de fato uma viagem memorialística autobiográfica. O que não o impediu de curtir a música popular. Gosta de citar Noel Coward: "Como é poderosa a música barata".

Na verdade, Mendes pouco se importa em classificar e avaliar grande música e música popular, alta cultura e cultura popular. Senão, como entender esta afirmação: "Às vezes me parece que Bach voltou à terra, em nosso tempo, e escolheu ser Oscar Peterson. E penso em Mozart quando ouço Teddy Wilson, e a limpidez e a simplicidade mozartianas, *senza* pedal, de sua linguagem pianística, suas dissonâncias clássicas, como se fossem esbarrões em notas erradas. O jazz trouxe de volta o espírito do barroco, em transição para o clássico"?

Desde o *Manifesto Música Nova*, publicado em 1963 na revista concretista *Invenção* (*leia texto nesta reportagem*), Mendes se impôs como uma personalidade musicalmente forte no chamado grupo da *Neue Musik* – um cordão liderado por ele, e que incluía Willy Corrêa de Oliveira, Júlio Medaglia, Damiano Cozzella, Rogério Duprat e outros, ao qual se juntou depois outro santista de excelente safra criadora, Almeida Prado.

O grupo da *Neue Musik* abriu a música brasileira para além dos limites do nacionalismo. "Removemos o atraso", diz Mendes, direto. De fato, eles sintonizaram a cena brasileira com o panorama internacional naquele início dos anos 60, em que a vanguarda internacional se debatia entre a música eletrônica de Darmstadt e seu sumo-sacerdote Karlheinz Stockhausen, de um lado, e a serialização de Arnold Schoenberg levada ao extremo do engessamento por Pierre Boulez, de outro.

Eles foram à Alemanha em 1962 conhecer Stockhausen e voltaram com Cage na bagagem. O genial inventor americano ajudou o grupo, de volta ao Brasil, a encontrar um caminho próprio de criação, unindo-se ao movimento de poesia concreta dos irmãos Campos e Décio Pignatari. Mas se a fase concretista de Mendes é decisiva, ele não se restringiu a ela, e continuou se multiplicando nos vários "Mendes" que se movimentam com extrema desenvoltura. "Perdi totalmente a vergonha", diz. Hoje, ele manipula todo tipo de significado musical: "Disso resulta uma música altamente semântica, que construo com a fusão da química que faço de linguagens muito variadas, de nossos dias, da antiguidade, de culturas exóticas, linguagens eruditíssimas ou pop, até vulgares, dentro de uma tradição barroca e eclética da arte americana". Essa música "promíscua", segundo sua própria expressão, "me torna um compositor rigorosamente de meu tempo. Sou um músico-misturador, como os DJs. Faço combinações nada ortodoxas, absolutamente livres, sem a menor cerimônia, entre dados musicais de todos os tempos, de todas as culturas, de todos os níveis. O velho antropofagismo, coisa tão brasileira!".

E o futuro? Bem, pode nem haver futuro. A menos que pratiquemos o que Mendes chama de "ecologia mental", tomando a expressão de empréstimo a Felix Guattari. Isto é, lutar contra o desaparecimento de espécies culturais como a música erudita contemporânea. Claro, ele sonha a imortalidade: "Se as gerações futuras se lembrarem só de *Santos Football Music* e de *Beba Coca-Cola*, me darei por satisfeito, lá em cima, sobretudo se estiver na companhia dos anjos wimwendersianos. Porque não tenho dúvida de que do muito que se compôs em nosso século, pouco será escolhido para permanecer no repertório de todos os tempos, entre Stravinsky, Debussy, Villa-Lobos, Mozart, Schubert, Scarlatti, Bach, Fauré, Landini, Anton Webern, Adam de la Halle, Marcabru, Bertrand de Born... Esses fizeram uma música impressionante, eficaz, cheia de emoção, satisfação, deleite, inspiração e estímulo para todos nós, uma música que será sempre ouvida, com a qual os compositores do futuro sempre terão o que aprender. Se houver futuro".

Onde e Quando

Cerimônia de doação dos manuscritos de Gilberto Mendes ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Na ocasião, a sala 8 do Departamento de Música passará a se chamar Sala Gilberto Mendes (av. Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443, Cidade Universitária, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3091-4137). Dia 24, às 16h.

Concerto-tributo aos 80 anos de Gilberto Mendes. Com os pianistas Magnus Bardela, Antonio Eduardo, José Eduardo Martins, a violonista Teresinha Prada e a soprano Adélia Issa. Centro Universitário Maria Antonia (rua Maria Antonia, 294, Vila Buarque, tel. 0++/11/3255-5538). Dia 26, às 17h.

O que ouvir

•*Música Nova para Vozes*, Madrigal Ars Viva, álbum duplo. Das 30 faixas, 13 são de Gilberto Mendes, o essencial do que escreveu para coral *a cappella*. Informações: mtc@iron.com.br e cx.postal 2566, Santos, SP, 11025-970, a/c Maurilio Tadeu de Campos.

•*Amor, Humor e Outros Portos*, Antonio Eduardo. O pianista faz uma amostragem expressiva das obras de Gilberto Mendes para piano-solo (16 peças). Informações: anted@iron.com.br.

•*Gilberto Mendes Chamber Music*, The Spectra Ensemble, Filip Rathé (regência). CD Vox Temporis, Bélgica, 1996. Inclui *Saudades do Parque Balneário Hotel*, *Ulysses em Copacabana*... e *The Sentimental Gentleman of Swing Revisited*, entre outros. Pode-se encomendar na www.amazon.com.

•*Villa-Lobos e 60*, José Eduardo Martins (piano), dois CDs. De Gilberto Mendes, o primeiro inclui *Viva Villa!*; o segundo, *estudo ex-tudo eis tudo pois* e *Sonatina Mozartiana*. Vendas: concerto@uol.com.br.

•*Vele Groetjes et até Logo*, Antonio Eduardo (piano). Gravado neste ano. Inclui sete peças do *Pequeno Álbum para Crianças*, de Gilberto Mendes. Informações: anted@iron.com.br

FOTO AGÊNCIA ESTADO

Gilberto Mendes assume a fusão de linguagens e a posição de um músico-misturador, como os DJs. Na página oposta, partitura de *Santos Football Music*

Às vésperas de completar duas décadas de existência, a banda californiana Red Hot Chili Peppers faz três shows no país e divulga o novo álbum com canções mais amenas

Por Marco Frenette

O Red Hot Chili Peppers em sua nova fase (na pág. oposta, da esq. para a dir.): John Frusciante, Michael Balzary (Flea), Chad Smith e Anthony Kiedis

Chega ao Brasil neste mês, trazido pela organização do Festival Kaiser Music, o Red Hot Chili Peppers, uma das melhores e mais criativas bandas de rock da atualidade. O quarteto californiano fará shows em três capitais: Rio de Janeiro (dia 11), São Paulo (dia 12) e Porto Alegre (dia 14). É a penúltima escala de uma turnê pela América Latina que já passou pelo México, Costa Rica, Panamá, Venezuela e Chile. O motivo da jornada sul-americana – que terminará ainda neste mês, na Argentina – é a divulgação do recém-lançado, e já incensado pela crítica, *By the Way*, nono álbum do grupo.

Parte inseparável da paisagem de Los Angeles, assim como os Lakers, as palmeiras e o *Baywatch* – como bem observou um crítico espanhol –, a banda, que ora chega ao Brasil, às vésperas de completar duas décadas de existência, tem pouco a ver com aquela que já tocou no país em três outras ocasiões – no Hollywood Rock de 1993; em uma apresentação única em São Paulo, em 1999; e no Rock in Rio 3, em 2001. Tanto para o bem quanto para o mal, o Red Hot Chili Peppers está mais ameno, mais melódico e, sobretudo, mais maduro.

Já há algum tempo essa mudança é perceptível até no comportamento dos músicos no palco. Em shows recentes já se viu uma certa escassez das vigorosas movimentações e dos gestos largos, simbolizadores da rebeldia roqueira. No plano musical, a fórmula que combinava rock rápido e pesado com funk inspirado em grupos como Parliament e Funkadelic tornou-se secundária no processo criativo da banda, como bem demonstra a audição de *By the Way*, álbum com canções feitas para emocionar e levar à reflexão. Os solos de guitarra estão mais contidos, com um encadeamento de notas mais melodioso. Desapareceu a guitarra marcante e cheia de pesado suingue, característica da banda presente até num álbum pesado, sujo e quase cacofônico como o *One Hot Minute*, de 1995. No baixo, a mudança também é clara, e sua presença nas músicas é bem mais sutil. E, pela primeira vez, os teclados ganham destaque em performances cheias de

FOTO DIVULGAÇÃO

psicodelia. Há, ainda, certa dose de melancolia, como na faixa *Midnight*, que traz belos arranjos de cordas. A sofisticação também atingiu o visual do CD que vieram divulgar. A capa de *By the Way* é uma pintura do artista plástico Julian Schnabel, diretor do filme *Basquiat* e amigo pessoal do guitarrista Anthony Kiedis, que, aliás, é colecionador de arte.

Essa suavização sonora do Chili Peppers – que já deu pelo menos um fruto superior, a obra-prima *Cabron*, canção de ares flamencos que deve estar nos shows da banda – já se insinuava em *Californication*, cujo aumento da preocupação melódica já era clara, por exemplo, no sucesso homônimo que saturou as rádios sem saturar os ouvidos, de tão boa que era, embora sem atingir o nível de sofisticação musical demonstrado atualmente. E essa mudança não é impressão dos críticos. "Durante muito tempo nos inspiramos em grupos com sons hardcore como o Minutemen. Atualmente, estamos bem longe disso", declarou recentemente o baterista Chad Smith, citando o quarteto californiano da década de 80 como exemplo a não ser mais seguido.

O guitarrista Frusciante e o produtor Rick Rubin, responsável pelos últimos quatro álbuns do Red Hot Chili Peppers, dizem que ouviram muita música pop dos anos 50 e 60 na época da composição dos arranjos do disco, dando como referência sonora até o som tranqüilíssimo dos Beach Boys. Citam também *The Smiths* como influência benéfica, para depois se defenderem em grande estilo, evocando o impecável *Kind of Blue*, de Miles Davis, como exemplo acabado de arte musical que dispensa a fórmula som & fúria sem perder aquela tensão geradora de emoções viscerais, que é a marca registrada do rock tanto quanto suas batidas pesadas e sua proverbial – mas cada vez menos respeitada – economia de acordes. Frusciane está feliz com o resultado final, que os afastam, pelo menos por ora, da maldição jurássica que costuma assombrar os músicos, sobretudo os de pop e rock. "As bandas envelhecem quando começam a copiar a si mesmas. É um erro tentar reviver o que deu certo num passado de glórias."

A madureza estética de *By the Way* coincide com o próprio amadurecimento dos músicos. Afinal, a banda está em atividade desde 1983, quando foi fundada por Anthony Kiedis, o australiano Michael Balzary – apelidado de "Flea" ("Pulga") –, Jack Irons e Hillel Slovák. Após várias mudanças na formação, com idas e vindas como a de Slovác (morto por overdose de heroína), Dave Navarro (fundador do *Jane's Addiction*) e John Frusciante, chega-se à formação atual que estará no Brasil, com Kiedis no vocal, Balzary no baixo, Frusciante na guitarra e Smith na bateria.

O primeiro disco saiu no ano seguinte à formação do Red Hot Chili Peppers. Lançado com o nome da banda, veio e foi sem deixar maiores vestígios. Somente em seu quarto disco, *Uplift Mofo Party Plan*, de 1987, o grupo entra num circuito menos restrito e faz seus primeiros grandes shows ao lado de nomes como Beastie Boys e Faith No More. Mas é em 1991 que a banda realmente ganha destaque no cenário internacional: *Blood Sugar Sex Magic*, seu sexto álbum, recebe Disco de Platina, coloca os músicos nas capas das principais revistas especializadas do planeta e populariza faixas como *Under the Bridge* e *Give It Away*. Em 1999 vem o excelente *Californication*, que superou a marca de 12 milhões de cópias vendidas em todo o mundo (600 mil no Brasil), e que hoje sabemos ter sido uma espécie de balão de ensaio bem-sucedido do álbum recém-lançado.

Porém, como revolução musical tem hora – e tolerância de fã tem limite – os shows do Chili Peppers no Brasil incluirão sucessos de discos anteriores, como *Californication*, *Under the Bridge* e *Give It Away*, satisfazendo os muitos que ainda alimentam uma imagem um tanto quanto ultrapassada da banda. Aliás, essa precaução esteve presente na hora de elencar as músicas de *By the Way*, que se abre com faixa homônima, a mais pesada do disco, mas nem de longe a melhor, ou a que representa adequadamente a cativante e criativa maturidade sonora atingida pelo Red Hot Chili Peppers. ∎

FOTOS MILTON MICHIDA/AE / DIVULGAÇÃO / J. F. DIORIO/AE / MILTON MICHIDA/AE

O grupo californiano em apresentações anteriores no país e se autodivulgando: claras diferenças sonoras entre álbuns como *Californication* e o recém-lançado *By the Way* (no alto)

Onde e Quando

Shows do Red Hot Chili Peppers.

Rio de Janeiro: ATL Hall (av. Ayrton Senna, 3.000, unidade 1.005). Dia 11, às 22h30. De R$ 90 a R$ 180.
São Paulo: Estádio do Pacaembu (praça Charles Miller, s/nº). Dia 12, às 21h. De R$ 35 a R$ 100.
Porto Alegre: Gigantinho (av. Padre Cacique, 981). Dia 14, às 21h. De R$ 60 a R$ 80

A essência do blues

Etta James reafirma virtuosismo vocal em CD ao vivo

Nos últimos dez anos, ela emprestou sua voz potente e macia aos temas clássicos de Billy Holiday, de quem se declara fã. Aos 64 anos, já há algum tempo que ela chega aos palcos em cadeira de rodas, e negra, loira e enorme, entrega impecável som, emociona a todos, e se vai. Agora, ela quer pôr a casa abaixo neste disco gravado ao vivo no The House of Blues, Hollywood, com 11 músicos, incluindo seus filhos na bateria e baixo. É a *hot lady* do blues por inteiro e ao natural. Nenhuma faixa é igual em arranjo, solos (gaita, piano, sax, guitarra) ou tempos. Tema a tema, o repertório sensual da cantora aliado ao vozeirão em forma, mesmo depois de quase 50 anos de carreira, se impõe totalmente. O disco abre com a clássica *Come to Mama*. Depois vêm dois rock-blues, *I Just Want to Make Love with You* e *Born to Be Wild*. Destaque também para a excelente *Rock me Baby*, com B. B. King de co-autor. Completamente à vontade, Etta James funqueia com brilho, como na belíssima *All the Way Down*. Finalizando a noitada, aglomera dois temas deliciosos de Al Green: *Love & Happiness* e *Take me to the River*. Em muitos momentos, a voz da diva remete às suas incursões pelo jazz, esbanjando nos rascantes e dissonâncias. Mas, no conjunto da obra, é uma voz que está totalmente a serviço do blues. – EDGARD CHARLES • ***Burnin' Down the House*, Etta James & The Roots Band (BMG)**

O novo CD de Etta James: voz rascante em pleno domínio da forma

Moderno e nostálgico

Após dez anos de envolvimento com música eletrônica e participação em diversas compilações, o X-Press 2 lança seu primeiro CD. Numa trilha sonora mais do que indicada às pistas de dança, o trio britânico reproduz em 2002 o house original da Chicago dos anos 80. A diferença está nas batidas mais duras e pesadas, a exemplo da faixa *AC/DC*. Destaque para *Lazy*, deep house com voz de David Byrne, base groove e som de guitarra soando como Talking Heads. Dos 80, tem ainda Dieter Meier, do Yello, em *I Want You Back*. – FLÁVIA CELIDÔNIO • ***Muzikizum*, X-Press 2 (Skint Records)**

Para além do barroco

A *Missa em Mi Bemol Maior* de Lobo de Mesquita, sobretudo o *Qui Tollis*, com solo do barítono Marcos Loureiro de Sá; e a *Suíte Abertura em Ré Maior* de Telemann equiparam-se às melhores interpretações já feitas na Europa. As diferenças estilísticas e sonoras entre G. P. Telemann e J. J. Emerico Lobo de Mesquita demonstram o abandono das teorias que arremessavam a música do Brasil colonial ao estilo barroco. – MAURÍCIO MONTEIRO • ***Orquestra Barroca, 12º Festival Internacional de Música Colonial Brasileira e Música Antiga de Juiz de Fora* (Nordeste Digital Line)**

Clássico grunge

Melhor do que o Nirvana, o Mudhoney foi um dos catalisadores do movimento grunge. O quarteto era a própria imagem do antiestrelismo e das guitarras saturadas e distorcidas. É o melhor disco da banda, um clássico do rock, que reúne seu primeiro EP, *Superfuzz Bigmuff* (nome dos pedais de distorção que Mark Arm e Steve Turner usavam) e vários singles. A influência do punk, do *Sonic Youth* e dos *Stooges* é clara na incandescência de faixas como *Touch me I'm Sick* e *Burn It Clean*. – HELTON RIBEIRO • ***Superfuzz Bigmuff Plus Early Singles*, Mudhoney (Trama)**

Piano encantatório

Bud Powell, o pianista do bebop morto há 36 anos, ressurge em CD inédito que registra o show feito em Lausanne, em 1962. A gravação veio à tona por insistência de Chick Corea junto à filha do pianista. Acompanhado por contrabaixo e bateria discretíssimos, Powell é encantatório. Ora virtuose (*All God's Children*), ora reflexivo (*Round Midnight*), seu piano soa formidavelmente moderno. Apesar de sua doença mental, agravada por surra que levou de policiais em 1944, encantou os suíços com esses 12 standards do bebop. – JOÃO MARCOS COELHO • ***Live in Lausanne 1962*, Bud Powell (Stretch Records)**

FOTOS OTAVIO DIAS DE OLIVEIRA/FOLHA IMAGEM / DIVULGAÇÃO

Miniaturas grandiosas

A partir das peças do ciclo pianístico *Para as Crianças*, o compositor húngaro Béla Bartók compôs estes 44 encantadores duos para violinos. Com exceção de dois duos com melodias originais, todos utilizam canções folclóricas romenas, ucranianas, sérvias e árabes. A leitura empenhada dos violinistas do Keller Quartet mostra por que os duos ultrapassam o objetivo pedagógico e impõem-se como deliciosas miniaturas merecedoras de salas de concertos e gravações. – JOÃO MARCOS COELHO • ***Béla Bartók, 44 Duos for Two Violins*, András Keller e János Pilz (ECM Records)**

Humor tropicalista

Mantendo a característica tropicalista de ligar manifestações periféricas da MPB com o foco da mídia, Caetano faz parceria paródica com Jorge Mautner. O disco tem, em profusão, sexo, drogas, carnaval e política, e abre com *Todo Errado*, uma mistura de rock-balada com música brega e country americano. Já *Homem Bomba* cita o 11 de Setembro, ridicularizando, em ritmo de samba, os radicalismos que se pretendem soluções para os graves problemas da humanidade, como o analfabetismo e a fome. – PEDRO KÖHLER • ***Eu Não Peço Desculpa*, Caetano Veloso e Jorge Mautner (Universal)**

Batucadas eletrônicas

Eleito por cinco anos consecutivos o melhor percussionista do ano pela crítica especializada dos Estados Unidos, Naná Vasconcelos já tocou para as mais diversas platéias em praticamente todo o planeta e já gravou com nomes que vão de B. B. King a Talking Heads, e de Laurie Anderson a Egberto Gismonti. Essa vasta experiência possibilitou este CD, no qual a aproximação da música eletrônica (com direito até a um remix com DJ Dolores) com ritmos e gêneros afro-brasileiros como o maracatu, o forró e o samba resultou em um disco festivo e dançante. – PK • ***Minha Lôa*, Naná Vasconcelos (Net Records)**

Da bossa ao gospel

Em canções inéditas e descompromissadas como *Mais um Vira-Lata* e *Rei de Maio*, e na delicada *Barbarela 2001*, Simoninha revela um equilibrado suingue ao lado dos bons músicos que o acompanham, com destaque para o afiado naipe de metais. Disco harmonicamente refinado, a voz amadurece no reconhecimento das suas virtudes e limites, enveredando pelas admirações explícitas: à bossa nova no pot-pourri *Ela É Carioca & Samba do Carioca*, com o sincopado Jongo Trio, à música gospel com coral em *Quem Sou* e no belo *Tributo a Martin Luther King*. – EC • ***Sambaland Club*, Simoninha (Trama)**

Rusticidade poética

Mestres do maracatu e da ciranda ganham nova dimensão em disco de Siba

Fuloresta do Samba, primeiro CD-solo do cantor, compositor e instrumentista Siba (Mestre Ambrósio), é uma homenagem às sonoridades rústicas e rurais dos músicos populares da região da Zona da Mata pernambucana. Espécie de *Buena Vista Social Club* local, este álbum é o primeiro registro sonoro de um grupo de músicos que já tem larga experiência musical em cantorias a céu aberto, as quais estavam circunscritas aos limites da pequena cidade de Nazaré da Mata. O músico pernambucano gravou o CD na própria Nazaré, dentro de um engenho, acompanhado por músicos como Mané Roque (voz), Manoel Martins (poica), Biu Roque (tarol, voz e bombo de ciranda) e Zeca (gongue), todos expoentes do maracatu de baque solto e da ciranda, tradições que há mais de dez anos moldam sua sensibilidade musical e norteiam sua criação artística. Exploradas competentemente para evitar o risco de descaracterização, essas tradições sustentam as 14 composições do disco, sendo 11 de autoria do próprio Siba. A sonoridade plangente das canções aliam-se sensíveis letras, criando uma atmosfera singela e onírica. Sem render-se aos sons eletrônicos e aos *samplers* que ameaçam virar praga na MPB, Siba e seus mestres imprimiram a este disco um frescor que vem da perenidade e excelência de seus ritmos. Bela vitória da tradição sobre a ditadura dos experimentalismos. – MARCO FRENETTE • ***Fuloresta do Samba*, Siba (Nordeste Digital Line)**

Siba e seus mestres (abaixo): CD com sonoridades folclóricas

Um cravo contemporâneo

Rosana Lanzelotte revitaliza instrumento antigo com lançamento de CD e concerto em homenagem a Carlos Drummond de Andrade

Lanzelotte: entre a tradição e a criação contemporânea

FOTO DIVULGAÇÃO

O mesmo cravo que deliciava as platéias do século 18 revela-se extremamente contemporâneo na profusão de gravações recentes e na sua ressurreição promovida pela música de nossos dias. Rosana Lanzelotte comprova essa atualidade com o lançamento do CD *Le Sette Ultime Parole del Nostro Redentore in Croce* e com um concerto em homenagem aos cem anos de nascimento de Carlos Drummond de Andrade, dia 27 de outubro, no Planetário do Rio de Janeiro (av. Padre Leonel Franca, 240, Gávea, tel. 0++/21/2274-0096).

O CD traz a peça instrumental *Die Sieben Letzten Worte des Erlösers am Kreuze*, que Haydn escreveu em diferentes versões para orquestra de câmara, para vozes e para quarteto de cordas. Mais tarde adaptada ao cravo, representa o que há de mais profundo e meditativo na obra do compositor, numa sucessão de adágios solenes.

Ainda nos caminhos da tradição, a cravista foi recentemente convidada pela Universidade de Dakota do Sul (Estados Unidos) para gravar com um calisto, cravo lusitano raro, de 1786. Na ocasião, aproveitou uma sonata do pouco conhecido autor português Pedro Antonio Avondano para gravar o CD *Avondano on the Calisto*, que deve chegar às lojas no ano que vem.

Na área da criação contemporânea, o cravo de Lanzelotte multiplica-se na música eletroacústica de Thomas Kessler, com quem trabalha há três anos, desde que foi seduzida pelas possibilidades de alterar com filtros os registros do instrumento. É com o músico suíço que ela dividirá o palco no concerto do Planetário do Rio de Janeiro. — MAURO TRINDADE

POR GUGA STROETER

ANTROPOFAGIA SONORA

Álbum de estréia do multiinstrumentista Davi Moraes funde diversos gêneros musicais com temas folclóricos e regionais

FOTO DIVULGAÇÃO

Aos 4 anos de idade, Davi Moraes já tirava notas musicais de um cavaquinho. Aos 5, subia ao palco pela primeira vez, para acompanhar o pai, Moraes Moreira, que integrou os Novos Baianos. Pouco tempo depois, já impressionava platéias com a desenvoltura precoce com que dedilhava a guitarra baiana. Foi um ótimo começo, que mais tarde o levaria a excursionar pelo exterior com Arto Lindsay, tocar em várias turnês de Marisa Monte e, atualmente, integrar a banda de Caetano Veloso.

Agora o músico carioca nos traz sua visão própria da música brasileira com seu recém-lançado CD *Papo Macaco* (Universal Music). Artista que sempre teve seu talento de multiinstrumentista reconhecido em diversos segmentos da música brasileira, conseguiu concentrar suas composições e se apresentar como intérprete vocal dando uma marcante contribuição ao cenário multifacetado da nova MPB.

O ecletismo musical que percorre as 11 faixas deste álbum também se revela nas parcerias. A suingada *Via Lapa* tem as participações de Carlinhos Brown e Arnaldo Antunes. *Papai Oxossi* é dividida com Moraes Moreira, e a faixa instrumental que dá nome ao disco traz o percussionista Peu Meurrahy. Na seleção de repertório realizada por Moraes, destacam-se *Dentro da Minha Cabeça*, sucesso de A Cor do Som, e duas músicas de Tim Maia, *Rational Culture* e *Eu te Adoro*, que retornam em levadas irresistíveis. O funk *Na Massa* tem letra de Arnaldo Antunes e Ivete Sangalo nos *backing vocals*.

Este é um álbum onde o conceito contemporâneo de *baianidade* é largamente explorado. Temas da religiosidade afro-brasileira e o uso de tambores regionais (timbau, surdo virado e agogôs) ligam-se à herança de uma fúria antropofágica com explícitos gestos de poesia concreta e de uma anárquica convivência estética de temas folclóricos. Neste caldeirão entram também as festas de rua e a agressividade juvenil do rock'n'roll, além de cosmopolitismo e uma diversidade de idiomas e alusões à tecnologia.

Bom guitarrista e sambista esperto, Davi Moraes não tem receio de pesar a mão em seu instrumento. *Papo Macaco* não prima pela sutileza, mas pela força, energia e ênfase de sua sonoridade. É um som que filtra em benefício próprio as influências dos trios elétricos de Salvador, de Carlinhos Brown, dos Novos Baianos, de Hendrix e de James Brown; sem esquecer as batidas do novo funk eletrônico, do rap brasileiro e dos ruídos e ambiências digitais. Álbum dançante do princípio ao fim, quase todas as faixas fundamentam-se em batidas fortes e inclementes, cuja vitalidade é reforçada de percussão e metais.

Papo Macaco (acima), álbum-solo de Moraes (no alto): sonoridades primando pela energia e ênfase em detrimento de sutilezas rítmicas

Davi Moraes canta com uma competência despretensiosa. Sua voz subordina-se às necessidades expressivas de seu trabalho autoral, no que é plenamente ajudado pelos criativos instrumentistas que o acompanham, como os percussionistas Leonardo Reis, Orlando Costa, o guitarrista Pedro Sá e o programador experimentalista Berna Ceppas.

Mais do que um álbum-solo, *Papo Macaco* reafirma as convicções de uma geração que prima pela ausência de preconceitos. Percebe-se também, neste disco, que os procedimentos tropicalistas continuam se atualizando nas contingências e peculiaridades do século 21.

EDIÇÃO DE MAURO TRINDADE

	1	2	3	4	5
ARTISTA	A Orquestra da Toscana, sob a regência do maestro e violinista **Salvatore Accardo** (*foto*).	A soprano russa **Galina Gorchakova** (*foto*), acompanhada do pianista escocês Iain Burnside.	Os barítonos **Paulo Szot** (*foto*) e Gordon Hawkins; as sopranos Rosella Ragatzu e Rosana Lamosa; a meio-soprano Adriana Mastrangelo e o baixo Savio Sperandio. Orquestra Sinfônica Municipal e Coral Lírico. Regência de Ira Levin.	Meios-sopranos: Denise de Freitas, Regina Mesquita e Guiomar Milan; sopranos: Andrea Ferreira, Celine Imbert e Edna D'Oliveira; barítono: **Sandro Christopher** (*foto*). Coro e Orquestra do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.	A soprano **Katia Guedes** e o pianista **Dante Pignatari** (ambos na *foto*).
PROGRAMA	Abertura de *As Hébridas* e o *Concerto em Mi Menor para Violino e Orquestra, op. 64*, de Mendelssohn; e a *Sinfonia Nº 4 em Dó Menor Trágica*, de Schubert.	*Bolero*, de Glinka; *Night*, de Anton Rubinstein; *Ispanskaya Pesnya* (*Canção Espanhola*), de Balakirev; as árias *Un Bel Dí Vedremo* e *Visi d'Arte*, de Puccini; *Ritorna Vincitor* e *Pace, Pace*, de Verdi; e *Stridono Lassu*, de Leoncavallo.	*As Bodas de Fígaro*, ópera bufa de Mozart com libreto de Lorenzo Da Ponte. O casamento de Fígaro e Susanna sofre com as tramóias de Bartollo e de Marcellina, a volúpia do Conde, ciúmes diversos e confusões generalizadas.	*João e Maria*, ópera de Engelbert Humperdinck, que conta a clássica história infantil de João e Maria. Dois irmãos se perdem na floresta e são presos por uma bruxa devoradora de criancinhas. A montagem, de Flávio de Souza, foi destaque na temporada em São Paulo.	*A Canção Clássica Brasileira*, com seleta que vai de José Maurício Nunes Garcia (*Beijo A Mão que Me Condena*), Carlos Gomes (*Bela Ninfa de Minh'Alma e Quem Sabe?*), até Gilberto Mendes (*Sol de Maiakóvski*, *Fenomenologia da Certeza e Desencontros*) e Arrigo Barnabé (*Astronauta Perdido e Canção dos Vagalumes*).
ONDE E QUANDO	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – praça Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 3, às 20h30. R$ 30 a R$ 600.	Teatro Alfa – r. Bento Branco de Andrade Filho, 722, São Paulo, SP, tel. 0++/11/5693-4000. Dias 22, 25 e 28, às 21h. Preços a definir.	Teatro Municipal – praça Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, São Paulo, tel. 0++/21/222-8698. Dia 20, às 17h. Dias 22, 24, 26 e 28, às 20h30. Ingressos de R$ 15 a R$ 100.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – praça Floriano, s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dias 12, 13, 19 e 20, às 17h. Dia 17, às 20h30. R$ 8 a R$ 180.	Centro Universitário Maria Antonia – r. Maria Antonia, 294, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3255-5538. Dia 23, às 20h30. Grátis.
POR QUE IR	Criada em 1980, a Orquestra da Toscana foi capitaneada por Luciano Berio, que lhe deu uma dimensão internacional. Dedica-se com sucesso e brilho aos compositores de nosso tempo.	Com sua bonita presença e voz de soprano lírico *spinto*, Galina Gorchakova tem conquistado as platéias da Europa Ocidental nas óperas *O Anjo de Fogo*, de Prokofiev, e *A Dama de Espadas*, de Tchaikovsky, além de brilhar no repertório italiano.	Irônica, divertida e com árias e conjuntos da beleza de *La Vendetta* e de *Porgi Amor*, a ópera volta a ser apresentada no Brasil com nova montagem, estreada em junho deste ano, no Teatro Colón de Buenos Aires.	É uma forma original de as crianças (e os adultos) reverem um dos mais tradicionais contos infantis, com detalhes e personagens graciosos que não costumam estar nos livros infantis, como O Homem de Areia, Os Anjos da Guarda e A Fada do Orvalho.	O duo, formado em 1981, trabalha com música brasileira há oito anos, redescobrindo canções raramente tocadas de nossos compositores.
PRESTE ATENÇÃO	No concerto para violino de Mendelssohn, interpretado pelo grande violinista Salvatore Accardo que, por muitos anos, foi o principal arco do grupo I Musici.	Na célebre ária da carta de Eugen Oneguin, de Tchaikovsky, que resume o romantismo da personagem Tatiana, uma das amantes mais graciosas de toda a ópera.	Se ainda tem a crescer do ponto de vista vocal, o barítono Paulo Szot já é uma das mais carismáticas presenças do palco brasileiro.	Como quase sempre acontece, é o vilão quem rouba a cena. A Feiticeira tem os melhores momentos com sua *Cavalgada na Vassoura* e seu grande solo.	Nas canções *Trovas* e *Cantigas*, de Alberto de Nepomuceno, um nacionalista que começa a defender a língua portuguesa nas canções e, mais tarde, também os ritmos brasileiros.
O QUE OUVIR	*Symphonies nº 4 and nº 8* (Deutsche Grammophon), com a Sinfônica de Chicago e o maestro Carlo Maria Giulini.	*Iolanta* (Decca), de Tchaikovsky, com Galina Gorchakova, Alexashkin e Hvorostovsky. Coro e Orquestra do Teatro Kirov dirigidos por Valery Gergiev.	*Le Nozze di Figaro* (Deutsche Grammophon), com os grandes Fischer-Dieskau, Hermann Prey, Gundula Janowitz e Tatiana Troyanos. Coro e Orquestra da Ópera de Berlim, sob a regência de Karl Böhm.	Não há versões em português de *Hänsel und Gretel*. Prefira *João e Maria* (WEA), história com música do compositor João de Barro, numa linda coleção de disquinhos que ainda conta com *Festa no Céu* e *Estória da Baratinha*.	*Floresta do Amazonas* (EMI), com Bidu Sayão e orquestra sob a regência de Villa-Lobos.

	6	7	8	9	10
ARTISTA	O Quarteto Festetics, formado pelos violinistas **István Kertèsz** e **Erika Petöfi**, o violista **Peter Ligeti** (*foto*) e o violoncelista Rezsö Pertorini.	**A Orquestra Filarmônica de Dresden** (*foto*), com o Coro da Igreja da Santa Cruz de Dresden. Regência de Roderich Kreile.	A violinista **Julia Fischer** (*foto*), com a Orquestra Sinfônica da Rádio de Hamburgo. Regência do alemão Christoph Eschenbach.	A Orquestra Sinfônica Brasileira, sob a direção de **Isaac Karabtchevsky** (*foto*), que foi seu regente titular por 27 anos consecutivos.	**Brasil Traditional Jazz Band** (*foto*), formada por Cidão Lima (bateria), Edo Callia (piano), Dudu Bugni (banjo e violão), Alexandre Arruda (trombone), Carlos Chaim (contrabaixo) e Austin Roberts (trompete).
PROGRAMA	Dias 15 e 17, *Quarteto op. 54 nº 1 em Sol Maior* e *Quarteto op. 74 nº 3 em Sol Menor; O Cavaleiro* (Haydn); *Quarteto op. 18 nº 4 em Dó Menor* (Beethoven). Dia 16, *Quarteto op. 76 nº 2 em Ré Menor; Quarteto op. 64 nº 5 em Ré Maior; Quarteto op. 29 em Lá Menor – Rosamunde* (Schubert).	No dia 22, cantata *Ich Hatte Viel Bekümmernis, BWV 21*, de J. S. Bach, e *Missa em Dó Maior*, de Beethoven. No dia 23, moteto *Jesu Meine Freunde*, de Bach; cantata *Exultate Jubilate* e o *Réquiem* de Mozart.	No dia 26, *Abertura Carnaval*, de Dvorák, e trechos de obras de Beethoven, Prokofiev e Ravel. No dia 28, *Abertura Carnaval op. 92* e *Concerto para Violino, op. 53*, de Dvorák; *Sinfonia nº 3 Eroica*, de Beethoven. No dia 29, *Concerto para Violino nº 3*, de Mozart; e *Sinfonia nº 5*, de Prokofiev.	*Sinfonia nº 9*, de Mahler, uma obra de quase uma hora e meia de duração, um desafio permanente aos maestros e orquestras de todo o mundo.	*Summertime*, *St. Louis Blues*, *Stormy Weather*, *Sweet Georgia Brown*, *When You Smile* e outros clássicos do jazz, além de composições de Fats Waller, entre elas, *Ain't Misbehaving*, *Honeysuckle Rose* e *Lulu's Back in Town*.
ONDE E QUANDO	Espaço Cultural Bankboston – av. Dr. Chucri Saidan, 246, São Paulo, SP. Dias 15, 16 e 17, às 21h. R$ 30.	Sala São Paulo – praça Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 22 e 23, às 21h. R$ 90 a R$ 270.	Praça da Paz – parque do Ibirapuera, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3815-6377. Dia 26, às 16h. Grátis. Sala São Paulo – praça Júlio Prestes, s/nº, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3337-5414. Dias 28 e 29, às 21h. Preços a definir.	Teatro Municipal do Rio de Janeiro – praça Floriano s/nº, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/2299-1717. Dia 26, às 16h. R$ 4 a R$ 180.	Centro Cultural São Paulo – r. Vergueiro, 1.000, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3277-3611. Dias 3, 10, 17, 24 e 31 de outubro, às 19h. Grátis.
POR QUE IR	Único quarteto de cordas da Europa Central especializado na música do período clássico, com a qual trabalha ao lado de musicólogos e com instrumentos de época, para que a sonoridade seja a mais fiel possível àquela ouvida no século 18.	Para compreender a qualidade e disciplina da Filarmônica de Dresden, basta dizer que Marek Janowsky é seu titular e diretor musical; Yuri Temirkanov é seu maestro convidado principal e Kurt Masur, o regente honorário.	Com a entrada de Eschenbach, em 1988, a orquestra nascida no fim da Segunda Grande Guerra tomou novo fôlego e passou a apresentar séries de muito sucesso, especialmente a *Kremer Plus*, com o violinista Gidon Kremer.	A *Nona* de Mahler é uma obra-chave para a música; uma elegia tonal ao fim da tonalidade da música ocidental naquela Europa do início do século 20. Noventa anos depois de estrear sob a batuta de Bruno Walter, mantém uma desconcertante beleza.	Bem-humorada e com muita comunicação com o público, a Brasil Traditional Jazz Band faz o que muito melômano gostaria que todo o jazz tivesse feito: toca um repertório que vai das origens da música negra americana até os anos 50. Fusion, nem pensar.
PRESTE ATENÇÃO	No vôo ágil do primeiro movimento de *A Cotovia*, um dos 83 quartetos de cordas que Haydn escreveu, buscando harmonizar a sonoridade de cada instrumento em benefício de um conjunto equilibrado.	O *Requiem*, de Mozart, obra-prima do compositor que durante muitos anos permaneceu cercado de lendas. Esse ofício dos mortos é grandiloqüente e nada apaziguador.	Com apenas 17 anos, Julia Fischer carrega diversos primeiros prêmios em concursos internacionais e uma respeitável lista de concertos com Giuseppe Sinopoli, Marek Janowski, Michel Plasson e Lorin Maazel. Toca um Stradivarius Booth, de 1716.	No *Andante Commodo* que abre a sinfonia, considerado o melhor momento musical do erudito Mahler, com combinações muito originais do timbre dos instrumentos.	Na primeira apresentação, com o ragtime dos bares e bordéis de Nova Orleans, e os spirituals cantados nas igrejas negras protestantes, com obras-primas como *Alexander Ragtime Band*, *Maple Leaf Rag* e *Down by the Riverside*.
O QUE OUVIR	*Quarteto de Cordas em Sol Menor – O Cavaleiro*, e *em Dó Maior – O Imperador* (Teldec), com o Alban Berg Quartet.	*Mozart – Requiem* (Deutsche Grammophon), com Edith Mathis, Julia Hamari, Wieslaw Ochman e Karl Ridderbusch. Coro da Ópera de Viena e Orquestra Filarmônica de Viena. Regência de Karl Böhm.	*Mozart Violin Concertos* (EMI), com Yehudi Menuhin e a Orquestra Sinfônica de Paris. Regências de Georges Enesco e Pierre Monteux.	Como a versão de Bruno Walter, de 1938, é mono, sobram as gravações de Bernstein, com o Concertgebouw de Amsterdã; de Karajan, com a Filarmônica de Berlim; e de Giulini, com a Sinfônica de Chicago. Todas pela Deutsche Grammophon.	*Swing Era* (Independente), CD duplo com a Traditional Jazz Band atacando temas das big bands. *In the Mood* e *Chatanooga Choo-Choo* são cantadas em português.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: ISAAC KARABTCHEVSK / EDUARDO SIMÕES

O mais célebre dos esquecidos

Em entrevista exclusiva, Jean-Luc Godard ataca Hollywood e a crítica, nega a própria importância como artista e analisa o fim do cinema revolucionário que ajudou a fundar nos anos 60. Por Fernando Eichenberg, de Paris

No cinema de hoje, há mais auto-estradas do que trilhas, diz Jean-Luc Godard. O *enfant terrible* da Nouvelle Vague, 72 anos no próximo dezembro, sobrevive à sua maneira às encruzilhadas, sem esconder uma certa nostalgia de tempos em que o cinema lhe parecia se embrenhar por caminhos menos percorridos e mais aventurosos. Nos anos 60, Godard integrou a avant-garde que projetou a transgressão estética do cinema francês, ao lado de nomes como François Truffaut, Jacques Rivette, Eric Rohmer e Claude Chabrol. É ele o autor de *Acossado* (1959), realizado a partir de um roteiro de Truffaut, filme que revelou Jean-Paul Belmondo e se tornou manifesto da Nouvelle Vague. Os jovens diretores refutavam o "*cinéma de papa*" e pregavam a subversão da forma, a renovação dos temas, a segmentação e desconstrução narrativa, a autonomia da imagem e uma revolução no uso dos diálogos, da luz, do som e da direção de atores (*veja texto adiante*). Godard experimentou com maior ou menor intensidade suas bricolagens e a liberdade reivindicada e adquirida numa seqüência de filmes ensaísticos que se estende até *A Chinesa* (1967). O seu grupo constituía-se da primeira geração de cineastas cinéfilos, formados pelas descobertas e insolências da revista *Cahiers du Cinéma*, sob a inspiração do crítico André Bazin e da cinemateca de Henri Langlois.

Hoje, Godard ainda compra o *Cahiers*, mas sem mais nenhuma esperança: "Leio por deontologia", diz. A função da crítica de cinema acabou, decreta. Quanto à Nouvelle Vague, mesmo que a impertinência e a inventidade do movimento, fermentado num período de otimismo pré-crise de 68, tenha alcançado influência nos cinco continentes – do Cinema Novo brasileiro a Nagisa Oshima, no Japão –, ele minimiza sua importância. "Acreditamos que era algo maior, mas não passava de uma vaga, um momento da história, como foi, na pintura, o Surrealismo ou a Escola de Paris. Não há mais a ontologia do tempo de Bazin, pensávamos que éramos os primeiros, mas, na verdade, éramos os últimos", já declarou.

O cineasta na solidão do cenário: otimismo triste e filmes de US$ 10

FOTO RICHARD DUMAS/AGENCE VU

Acima, da esquerda para a direita, Godard em ação no set de filmagens, durante a sua década áurea: com Michel Piccoli e Brigitte Bardot em *O Desprezo* (1963); em *Tempo de Guerra* (1963); em *One Plus One* (1968); em *Os Sete Pecados Capitais* (1962)

FOTOS CORBIS/STOCK PHOTOS / AFP

Godard não tardou a se distanciar de seus companheiros para se tornar artesão solitário na sua própria demiurgia, sua forma de fazer cinema para refletir sobre o próprio cinema. Como ele mesmo definiu, sobre *O Desprezo* (1963): "O tema do filme são pessoas que se observam e se julgam, e depois são, por sua vez, observadas e julgadas pelo cinema, o qual é representado por Fritz Lang, que interpreta a si mesmo". No fundo, sustentam alguns críticos, a obra de Godard apenas prolongou a de Rossellini dos anos 50, mas em outra época e outra sociedade. Certa vez, indagado sobre críticas do *Cahiers* ao culto estético do autor, o cineasta respondeu: "Quando qualquer um se pretende autor, digo a mim mesmo que prefiro me referir à obra e recusar o título de autor. Para mim, a Nouvelle Vague eram obras, e não autores. Havia outra coisa atrás da *politique des auteurs*, a palavra política, que era para nós o mais importante". Hoje, ao seu estilo, ele diz que "cinema de autor" não passa de um clichê usado por jornalistas.

Godard é o colecionador de citações e aforismos, ex-maoísta, curioso da literatura e da pintura. É o "homem-orquestra", programador de fusões e curtos-circuitos sonoros e estudadas colagens musicais nos seus filmes. É também o experimentador de vídeo como um laboratório para o cinema (mas apenas como utensílio, e com ressalvas). A cada vez que, durante suas conferências, a audiência classificava o seu cinema de incompreensível e extremamente complicado, ele contestava: "Mais o organismo é complexo, mais ele é livre". Maltratado com freqüência pela crítica, abandonado pelo público, Godard também divide seus colegas. Numa recente entrevista à revista *Positif* (*veja artigo nesta edição*), o mestre Ingmar Bergman não revelou nenhuma simpatia pelos seus filmes: "Nunca consegui compreendê-los. Acho-os afetados, intelectuais, impregnados de si mesmos e, de um ponto de vista cinematográfico, sem interesse e, francamente, maçantes. Interminável, enfadonho, Godard é de um tédio desesperador. Sempre pensei que ele fazia seus filmes para a crítica". Já Bernardo Bertolucci, mesmo que confesse posterior incompatibilidade e distanciamento, sublinhou a marcante influência na sua formação: "Na época, poderia morrer ou mesmo matar por um plano de Godard. Numa noite, me precipitei de carro para Milão para assistir e me fazer esmagar pela beleza de *O Desprezo*. O que ele fez nesse período, a mim e aos amigos de minha geração como Glauber Rocha, Gianni Emico, Jim McBride e tantos outros, nos marcou profundamente".

Uma entrevista de Jean-Luc Godard é similar a um de seus filmes: fornece indícios de um pensamento em movimento. No roteiro improvisado, a imagem completa o quadro. Sentado em diagonal na cadeira postada diante da extensa mesa de sua sala no segundo andar da produtora Alain Sarde, em Paris, os cabelos revoltos, a barba esfarpada, ele perscruta o interlocutor por trás dos espessos óculos, como uma câmera, antes de responder às perguntas com sua voz rouca e inconstante. Ele lamenta que o cinema tenha perdido a sua "visão de documentário" em detrimento de uma ficção empobrecida. Para Godard, a vanguarda não existe. E o cinema que existe não é visto.

Isso não significa que inexistam objetivos a perseguir, ainda: o cineasta continua a realizar seus "pequenos filmes", seu ato particular de resistência. É sua forma de perpetuar uma militância perdida. Ele acha que ainda tem o que dizer e o que mostrar com sua própria idéia de cinema, suas poucas certezas, descobertas, experimentalismos, e ficará satisfeito mesmo se sua criação puder apenas atrair escassos espectadores. "Desde a Nouvelle Vague, não conheci mais ninguém com quem falar de filmes ou de cinema", queixou-se recentemente. Ele não se importa em ser considerado como o "mais célebre dos esquecidos", desde que a celebridade herdada de outras épocas o ajude a obter os recursos mínimos para um novo filme. Mas sua preocupação vai além: "O mais difícil não é conseguir o dinheiro, mas realizar o filme que se deve fazer, moralmente, à sua maneira".

BRAVO!: Em 1965, no *Cahiers du Cinéma*, o senhor escreveu: "Eu espero o fim do cinema com otimismo". Hoje, o sr. diz que chegamos ao fim de uma certa época do cinema, e mesmo da arte em geral, uma época que já durava uma dezena de séculos. É o fim do cinema?

Jean-Luc Godard: Do cinema que se conhecia, gostando-se dele ou não. Este cinema se tornou, hoje, quase um objeto de museu. Está nas cinematecas. Penso que o século 20 é o fim de uma época que começou no século 19. Mas o novo cinema eu não conheço. Vou ainda ao cinema de vez em quando, mas é cada vez mais difícil. Depois dos filmes de Glauber Rocha, não assisti a mais nenhum filme brasileiro. Há filmes dos Estados Unidos quase por todo lado. Podemos ver muitos maus filmes americanos, mas não podemos ver um mau filme brasileiro. E no Brasil é a mesma coisa. Hoje a realidade é a informática, a publicidade. Há filmes que são feitos, mas que não são mais vistos. Ainda se encontram alguns produtores independentes, mas é um sistema no qual não se acredita mais. Não há os meios para que se acredite.

O sr. denuncia a renúncia do cinema como um instrumento de pensamento: "Ele foi feito para pensar e fizeram dele um espetáculo".

O cinema quase nunca teve essa função de pensamento. De reflexão e de marginalidade, sim. Mas nunca foi um verdadeiro instrumento de pensamento, senão teria influenciado a televisão num outro sentido. Ainda hoje, quando há artigos de fundo ou um problema, um mistério a descobrir, um mistério financeiro ou criminal, algo assim, é ainda o jornal que o faz, é a escrita. A televisão conta coisas sobre isso, faz um espetáculo, não é nunca ela que descobre. O Watergate não foi descoberto por jornalistas de televisão.

Como o sr. definiria o cinema hoje?

O diretor (acima): "As pessoas reconhecem meu nome não sei bem por quê". Na página oposta, de cima para baixo, Anna Karina em *Uma Mulher É uma Mulher* (1961); novamente Piccoli e Bardot em *O Desprezo*; Myriem Roussel em *Je Vous Salue Marie* (1985)

FOTOS HULTON/GETTY IMAGES / KEYSTONE / HULTON/GETTY IMAGES / REPRODUÇÃO/AE

Hoje as pessoas estão perdidas no cinema. Mas elas preferem dizer que não estão e agir dessa forma. Para mim, o cinema cobre muito mais do que se diz hoje. O que as pessoas chamam de cinema, hoje, é um DVD, uma sessão no Champs-Elysées. Prefiro não empregar esta palavra. Não uso palavra nenhuma.

O sr. se mostra um tanto pessimista.

Não. Talvez seja um pessimista alegre ou um otimista triste.

O sr. define a Nouvelle Vague como um movimento de obras, e não de autores. Como o sr. vê a relação entre obra e autor hoje?

Penso que hoje, com o copyright e todo o resto, os autores existem em demasia, em detrimento das obras. Eu não sou mais autor. Eu realizo obras, é tudo. "Cinema de autor" é um clichê. Nós não dizemos "uma pintura de autor", "um romance de autor", "música de autor". Não dizemos que Beethoven é um autor de música – não tem sentido.

Como o sr. vê a influência da Nouvelle Vague? O sr. acredita que o movimento determinou algo em relação à temática e à forma do cinema posterior?

Acho que nunca houve influência da Nouvelle Vague nos movimentos artísticos. Houve um desdobramento, algo assim, mas influência... O que quer dizer influência? Não sei. Seria preciso estudar, falar um pouco disso tudo. Foi o que tentei fazer, de uma certa maneira, de forma bastante modesta, com *Histoire(s) du Cinéma* (*documentário de 1996*), em quatro horas. Se tivesse sido feito normalmente, com uma produção normal, com ajuda do Estado, duraria no mínimo 200 horas, para que se pudesse ir mais a fundo como uma pesquisa arqueológica e histórica. Isso não interessa às outras pessoas, nem aos literatos ou aos cineastas. É um trabalho que nunca será feito. Restarão objetos de museu, alguns DVDs. Mas podemos ainda realizar filmes. No fundo, sempre pudemos. Lumière pôde, David W. Griffith também, Jean Vigo, Eric Von Stroheim... Sempre foi possível. Carl Dreyer fez sete ou oito filmes, um filme a cada dez anos (*fez 14 filmes*). Sempre podemos realizar um filme, mas é algo cada vez mais isolado. Penso que é um fenômeno semelhante nas outras artes. A idéia ocidental da arte mudou.

Cineastas como Bernardo Bertolucci ou Quentin Tarantino, para citar apenas dois, ressaltam a influência que seus filmes provocaram na forma deles verem e fazerem cinema.

Bernardo, por exemplo, não é nem mesmo um cosmopolita. Se meus filmes provocaram alguma influência neles, então influenciaram mal, eles pegaram tudo o que havia de ruim.

Influência ou não, vocês quiseram mostrar que havia uma outra maneira de se fazer cinema.

Sim. Ou que havia sempre uma possibilidade de fazer cinema. Não há somente Hollywood, há outros lugares. Há sua casa, seu jardim. Se não somos prisioneiros da tecnologia, pode-se fazer algo. Os grandes escritores não são prisioneiros do papel e do lápis. Quando não houver mais papel e lápis, eles se tornarão prisioneiros do pequeno computador. Tenho a impressão de que, no nível do pensamento, não se

À direita, as filmagens de *Acossado* (1959), em que a câmera sobre a cadeira de rodas ampliou as possibilidades da linguagem cinematográfica: estética que virou "um objeto de museu"

pode escrever um livro de filosofia dessa forma. Numa máquina de escrever, talvez. Mas a máquina de escrever, se não me engano, segundo Nietzsche falou, foi inventada para os cegos. Para que eles pudessem teclar sem ver, mas sabendo onde estava o "a", o "b"... A máquina de escrever não tem nada a ver com o computador. Espero poder ainda viver bastante sem nunca ser obrigado a me servir de um laptop, de um PC. Acredito que o papel e o lápis não desaparecerão tão rápido, pois existe uma relação da cabeça, do corpo, dos olhos, da mão. O cinema, por sua vez, não poderá sobreviver. Um pouco, sim. Mas não será exibido, visto. Os poucos bons filmes franceses recentes tiveram 5, 10 mil espectadores. Mas eles existiram, e existem. Um cineasta como Luc Moullet, que tem dez anos a menos do que eu, existe há 30 anos, e fez 15 filmes, mais do que Dreyer.

O sr. diz que antes era bom em cinema e péssimo na vida, e que seria o caso também da Nouvelle Vague. Por quê?

Não conhecíamos muito bem a vida. Éramos um pouco fanáticos por alguma coisa, como acontece com freqüência nos dias de hoje. As pessoas fazem suas coisas, e tudo passa. Isso que é importante. Descobrimos outras coisas quando não temos mais muito a viver. Podemos ter a juventude da velhice. Creio em épocas assim, nas quais recomeçamos. Há o eterno retorno.

Na época do *Cahiers*, vocês ficaram envergonhados por não terem descoberto o moderno em Ingmar Bergman, Michelangelo Antonioni, *Hiroshima Mon Amour* (de Alain Resnais).

Me lembro muito bem de *Hiroshima*... As pessoas do *Cahiers du*

FOTO AFP

O Legado de um Inventor

As descobertas técnicas e narrativas de Godard ampliaram a liberdade de filmar. Por Pedro Butcher

Em 1967, a revista *Cahiers du Cinéma* perguntou a Jean-Luc Godard, que na época lançava *A Chinesa*, se ele acreditava ter inventado alguma coisa em cinema. Sua resposta: "Só fiz uma descoberta, que foi como passar suavemente de um plano a outro unindo dois movimentos diferentes ou – o que é mais difícil – passar de um plano em movimento para outro estático". Mas Godard, evidentemente, fez bem mais do que criar o *jump-cut* (corte descontínuo), "detalhe" que redefiniu a montagem cinematográfica numa reviravolta quase tão importante quanto aquela promovida por Eisenstein e sua "montagem atrativa", 40 anos antes.

Godard foi e ainda é um cineasta de invenção, um raro artista que, ao perseguir objetivos, tem a capacidade de esticar os limites da técnica. Como Kubrick, que encomendou lentes especiais para filmar à luz de velas em *Barry Lyndon*, o diretor francês também instigou a indústria a fabricar câmeras cada vez mais leves, para que ele pudesse sair às ruas com seu diretor de fotografia e filmar com mais liberdade.

De certa forma, o objetivo de Godard sempre foi a liberdade de filmar. *Acossado*, um dos filmes-gênese da Nouvelle Vague, nasceu de alguns rabiscos de François Truffaut que Godard tentou, sem sucesso, transformar em roteiro (dizem que por pura preguiça). Resolveu, assim mesmo, rodar aquela história de poucas linhas. Em quatro semanas terminaria as filmagens, realizadas em locações de Paris e Marselha.

Acossado se transformou num grande sucesso de público, redefinindo o termo "marginal" tanto em relação à forma não-trágica como o cineasta filmou seu protagonista (o ladrão de carros anarquista vivido por Jean-Paul Belmondo) quanto em relação ao próprio cinema "de invenção", feito e exibido às margens do "cinema comercial".

A beleza da fórmula de *Acossado* está em sua falta de fórmula. Godard e seu diretor de fotografia, Raoul Coutard – que, aliás, merece tanto crédito quanto o cineasta, pelo menos nesse período –, se esparramavam pelas ruas parisienses (ou seus interiores) com a câmera na mão, libertos das amarras da captação de som (todo acrescentado *a posteriori*). A movimentação que buscavam deveria dispensar a retidão dos trilhos dos *travellings*, e Godard não hesitou em plantar a câmera sobre uma cadeira de rodas, ou escondê-la sobre um triciclo disfarçado, para poder filmar Belmondo e Jean Seberg em movimento, entre os pedestres de Paris, sem que eles (os pedestres) se dessem conta.

As invenções práticas de Godard sempre foram estimuladas pelas intenções de linguagem. Como Jimi Hendrix, que redefiniu a fabricação de guitarras para arrancar delas um novo som, o diretor contribuiu para que as câmeras se tornassem mais práticas, os negativos mais sensíveis, e o corta-e-cola da montagem, mais livre (sem que fosse "vale-tudo", ele pretendia, de fato, recriar a lógica da montagem).

Em seu processo de amadurecimento, Jean-Luc Godard não deixou de ser um inventor. Mais uma vez dialogando com Eisenstein, ele recriou o cinema-ensaio. Foi o único cineasta a atender às expectativas do gênio do cinema soviético, que previu, justamente, o triunfo de um cinema intelectual, em que a imagem na tela seria uma pura projeção do pensamento humano.

A partir da página oposta, da esquerda para a direita: Belmondo e Jean Seberg em *Acossado*; Juliet Berto em *A Chinesa* (1967); *Week-End à Francesa* (1967, com Mireille Darc); *Elogio ao Amor* (2001): "'Cinema de autor' é um clichê. Nós não dizemos 'uma pintura de autor'"

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / DIVULGAÇÃO

FOTOS KEYSTONE / DIVULGAÇÃO

Filmografia

Longas de Godard lançados comercialmente:

Acossado, 1959; *O Pequeno Soldado*, 1960; *Uma Mulher É uma Mulher*, 1961; *Os Sete Pecados Capitais* (episódio *A Preguiça*), *Viver a Vida*, *Rogopag* (epis. *Le Nouveau Monde*), 1962; *Tempo de Guerra*, *As Maiores Vigarices do Mundo*, *O Desprezo*, 1963; *Paris Visto por...* (epis. *Montparnasse Levallois*), *Bande à Part*, *Uma Mulher Casada*, 1964; *Alphaville*, *O Demônio das Onze Horas*, *Masculino-Feminino*, 1965; *Made in USA*, *Duas ou Três Coisas que Eu Sei Dela*, *O Amor Através dos Séculos* (epis. *Anticipation*), *A Chinesa*, *Loin du Vietnam*, *Week-End à Francesa*, *Vangelo 70* (epis. *L'Aller et Rétour des Enfants Prodigues*), 1967; *One Plus One* (*Simpathy for the Devil*), 1968; *Tout Va Bien*, 1973; *Numéro Deux*, 1975; *Machine-Machine*, *Ici et Ailleurs*, 1976; *Salve-se Quem Puder – A Vida*, 1979; *Lettre à Freddy Buache*, 1981; *Passion*, 1982; *Prenome Carmen*, 1983; *Je Vous Salue Marie*, 1985; *Detetive*, *Rock X*, 1986; *King Lear*, *Soigne Ta Droite*, *Ária* (epis. *Air d'Armide*), 1987; *Nouvelle Vague*, 1990; *Allemagne Année Neuf Zéro*, 1991; *Infelizmente para Mim*, *Les Enfants Jouent à la Russie*, 1993; *50 + 50 Ans de Cinéma Français* (co-dir. Anne-Marie Miéville), *JLG-JLG*, 1995; *Histoire(s) du Cinéma*, *Para Sempre Mozart*, 1996; *Elogio ao Amor*, 2001

Cinéma, que pensavam que eram os novos modernos, viram alguém que de repente lhes pareceu ainda mais moderno. Tivemos vergonha, e tentamos fazer uma discussão, uma mesa-redonda, para retomar um pouco de poder. Ainda assim, o cinema não é como a literatura. Na literatura, fui educado no respeito aos clássicos, mesmo se não os lia. Eram pessoas que estavam acima, eram deuses ou semideuses. No cinema, nunca tive essa impressão. Um filme menor faz parte do cinema como um grande filme. Não havia inveja. E hoje também não há. Se hoje vejo um ótimo filme e, ao mesmo tempo, não acho bom o que fiz, fico feliz por esse ótimo filme.

Para o sr., David W. Griffith está acima de todos, habita o topo da "casa do cinema".

Sim, mas é ainda a mesma casa. Na literatura, se há Goethe ou Tolstói que habitam na casa, eu não poderia nem mesmo morar na mesma cidade. Mas no cinema é diferente, todos estão na mesma casa. É porque o cinema é mesmo algo épico, pelo menos é o sentimento que sempre tive. E há o fato também de que fomos nós que falamos bem dessas pessoas que não eram conhecidas. Como se de repente falássemos bem de nossos avós ou tios-avós que as pessoas não conheciam, ignoravam. Éramos forçosamente da mesma família. Não havia inveja ou o fato de considerar alguém como rei.

Alfred Hitchcock é, para o sr., o único poeta maldito a ter alcançado sucesso, "o único a ter conseguido obter o controle do universo". Segundo o sr., nos filmes dele encontramos todos os fundamentos da arte.

Num momento ele fez isso. Durante uma década, ele fez cinco ou seis filmes, talvez mais, o que é bastante raro, num período tão curto, que simbolizam o que poderia ser o cinema, mesmo o comercial. Era o artístico e o comercial. Por isso digo que ele é o único cineasta maldito que teve sucesso. Normalmente, os cineastas e escritores malditos não têm sucesso. Ele teve. Ele é um mestre, que nos possibilita pensar historicamente também.

O sr. aponta duas rupturas epistemológicas na história do cinema: o surgimento do cinema falado e os campos de concentração. Segundo o sr., após os campos, o cinema abdicou, perdeu seu "olhar documentário".

E houve também a tecnologia. Heidegger dizia a mesma coisa. Ele falava da mecanização da agricultura. A tecnologia impulsionou os primeiros bombardeios de massa. Hiroshima. Os bombardeios na Alemanha. Em vez de continuar a guerra por mais quatro anos, eles preferiram bombardear os civis o mais que pudessem, como hoje. De uma certa forma, se faz o mesmo em outras regiões. Isso é a técnica. A melhor parte do cinema é seu "olhar documentário", e isso não pode ser retirado dele.

O cinema ainda é o romanesco, a humanidade e o histórico?

Sim, e atualmente ainda mais. É o histórico sob uma forma romanesca. Se ela pode ser espetacular, tanto melhor, mas ela não é necessariamente muito espetacular. As pessoas não gostam da história. Na época em que Hollywood dizia que um filme é história, como os filmes de Elia Kazan, de Joseph L. Mankiewicz ou de tantos outros cineastas do tempo da Nouvelle Vague, de Hitchcock, havia uma relação, por meio da história puramente romanesca e hollywoodiana, com a história, mesmo sem se saber. Hoje, não se pode mais fazer isso sem consciência. Como as pessoas não querem saber e se faz mesmo assim, não é bom nem de um lado nem de outro. Em geral, há uma falta de interesse do cinema pela história. Mas isso desde há muito tempo. Os jovens se perguntam o que fazer, como fazer. Sei lá, tente começar por contar seu dia, com a ajuda de um papel e um lápis. Conte de maneira diferente daquela que a polícia ou um funcionário público o faria. Tente dizer algo diferente. Bom, você acordou, tomou seu café... Mas você sabe que não há somente isso. Tente saber o que é este "não há somente isso". E depois, uma vez que existem pequenas câmeras, tente filmar isso. E depois, ainda, tente projetar o resultado para duas ou três pessoas que você conhece, e peça a elas US$ 10. Veja quantas delas estarão de acordo em pagar, e depois veja se você poderá viver com o que lhe deram.

O que é vanguarda, hoje, no cinema? Quem a representa?

A palavra vanguarda vem das lutas políticas, do comunismo, de tudo isso. Na juventude, somos modernos, depois descobrimos os clássicos, os antigos, e passamos a compreendê-los melhor. Nós os compreendemos quando eram jovens, quando se tornaram velhos. Nós mesmos fomos jovens e nos tornamos velhos. Freqüentemente, os clássicos são mais modernos.

O sr. se considera ainda um "agitador de idéias e de formas"? O seu cinema mantém essa inspiração?

Considero que sim. Isso ainda é possível fazer. Pode-se sempre agitar um pouco. Se somos encerrados, colocados de lado, podemos nos agitar como exilados. Praticamente desde o início me exilei de minha pátria, que era o cinema, na qual não era admitido. Num dado momento, acreditamos que havíamos sido admitidos. Depois vi certos amigos, como François Truffaut, que, ele sim, queria muito ser realmente admitido, e acabamos nos separando de forma bastante rápida.

Godard em foto de 2000, um mito desde os anos 60: "Devo ser um dos últimos daquela época que ainda resiste"

FOTO AFP

A propósito de Truffaut, o sr. confessou, certa vez, que enganava a si mesmo dizendo que gostava dos filmes dele e que, aos poucos, descobriu que não os apreciava. O sr. diz mesmo que ele não deveria ter feito filmes.

É verdade. Tudo mudou de uma forma muito rápida, mas eu não ousava dizer. Quando ainda não havíamos feito filmes, tudo ia bem. Mas a partir do momento em que passamos a fazer... Dois amantes podem viver juntos se eles não se entendem sobre a música, a pintura ou o futebol. Mas se eles não se entendem no cinema, não dá. É a relação do olho.... O que se convencionou chamar de real é, apesar de tudo, algo forte. Podemos viver juntos se eu gosto de Beethoven e a outra pessoa de Céline Dion. Mas se eu gosto de Hitchcock e o outro não, não será possível.

Hoje, se o sr. assiste a três ou quatro bons filmes por ano já se sente satisfeito. O que é um bom filme?

Três ou quatro bons filmes ao ano é muito, mas sempre foi assim. Foi a qualidade média dos filmes que desapareceu. Na qualidade média, os filmes não são mais feitos como Hollywood dizia que a crítica deveria vê-los, como "uma fábrica de sonhos". Mas há sonhos ainda assim. Os operários iriam gostar de ter uma fábrica assim. Colocaria-se todo o mal na palavra "fábrica", como se os sonhos não pudessem ser produzidos numa fábrica. Eram certos tipos de sonhos, e Hollywood conseguiu alcançá-los num breve momento. Mas era outra coisa. Havia verdadeiros produtores. Havia alguma coisa.

Que filmes o sr. aprecia hoje?

Entre os últimos filmes franceses a que assisti, há o belo filme de Luc Moullet, *Les Naufragés de la D 17*, ou *Le Vieux Rêve qui Bouge*, de Alain Guiraudie, por exemplo. São filmes que tiveram boas críticas, mas que venderam poucos ingressos. Meus filmes, na época, tiveram mais público. A moda não corresponde mais aos ingressos. E a crítica de cinema não existe mais. Vemos nos jornais como *Le Monde* e *Libération* a diferença entre as páginas de cinema e de livros. Nas páginas de livros, o crítico tenta dizer o que leu e o que pensa. O crítico de cinema não fala do filme. Quando lemos uma crítica de um livro podemos dizer que temos vontade de comprar este livro. Quando lemos a crítica de filme, não podemos mais dizer que temos vontade de ir assistir ao filme, pois não há certeza de que será o mesmo filme. A crítica de cinema teve função numa época, no tempo do *Cahiers*, e na França. Tinha uma função prática. Hoje é um mundo fechado em si mesmo, eles fazem congressos, festivais, eles se encontram, se conhecem...

O cinema francês produz mais de 150 filmes por ano. Diz-se que tudo vai bem, mas, para o sr., vai muito mal.

Sim, porque os filmes são doentes ou jovens demais, muito frescos. Há autores demais. Com uma pequena câmera se diz que todo mundo pode fazer um filme. Sim, mas todo mundo pode pintar também, e todo mundo não é como Rembrandt, Rothko ou Francis Bacon.

Entre os filmes americanos, o sr. alimenta um ódio por Spielberg, mas diz ter visto qualidades, por exemplo, em *O Sexto Sentido* (de M. Night Shyamalan) e *Beleza Americana* (de Sam Mendes), que mostrariam uma aplicação formal que o cinema francês contemporâneo não tem.

Ainda há raros filmes que são dignos de certos bons filmes de Hollywood de 25 anos atrás, com uma qualidade média ainda interessante. Como a qualidade é bastante baixa hoje, estes que você citou, ao menos, têm um roteiro interessante, bem trabalhado, e não são de todo ruim do ponto de vista da forma, daquele tempo em que a câmera era utilizada como um instrumento de pintura ou de reflexão.

Como o sr. vê a atual utilização da câmera digital?

O vídeo já fazia parte do cinema de uma outra forma, e atualmente foi incorporado pela informática. Aí houve um atalho. Malraux disse muito bem que em 20 anos a fotografia fez tudo o que a pintura fez em 2 mil anos. O cinema, depois, também. E o vídeo, depois de um tempo sem fazer quase nada, passou à informática e já não é mais vídeo. Chama-se assim, mas não é a mesma coisa. Quando comecei a fazer vídeo, a Sony não acreditava nisso.

É de fato possível apenas "ouvir" seus filmes?

Claro. Para as *Histoire(s) du Cinéma* foram lançados CDs somente com trilha sonora. Eu diria que é como uma ópera, não sabemos muito bem do que fala o que vemos, sobretudo se não conhecemos a história. Com o filme *Nouvelle Vague*, fizeram uma experiência com uma cega na platéia. O que considero interessante desse episódio é que ela falou muito melhor sobre o filme do que os críticos.

Numa época, o sr. alcançou um relativo sucesso com alguns filmes. Mas, hoje, seu público é bastante modesto. Incomoda ser a "mais célebre das pessoas esquecidas", como o sr. mesmo se autodefine?

Houve realmente muito poucos filmes meus que tiveram sucesso: *Acossado*, *O Desprezo*, *Salve-se Quem Puder – A Vida*. É tudo. Os demais nunca tiveram sucesso. Mas certas pessoas que compraram meus filmes, em outros países, tiveram sucesso com eles. Não me incomoda ser o mais célebre dos esquecidos, gosto bastante dos paradoxos. As pessoas ainda reconhecem meu nome não sei bem por quê. Acho que porque devo ser um dos últimos daquela época que ainda resiste. E também pelo fato de ter conseguido sobreviver com meus filmes de US$ 10.

O sr. diz que há muitas pessoas tristes e, inclusive, que deveriam ser escritos livros sobre a história da tristeza através dos séculos. O sr. se considera um homem feliz?

Sim. Considero-me, em todo caso, um privilegiado. Não vivi catástrofes humanitárias que afligiram outros países. Há outros países nos quais a vida é mais difícil. Apesar de tudo, as democracias européias não têm a mesma situação que existe no Brasil, na Argentina ou em outros lugares. Mas, ao mesmo tempo, combati também aqui, também tenho meus méritos. Se for preciso, consigo pagar uma passagem de Concorde até Nova York com meus filmes de US$ 10. É a minha originalidade.

O CINEMA SEGUNDO BERGMAN

O CINEASTA SUECO FALA COM ACIDEZ SOBRE SEUS PARES, SUAS REFERÊNCIAS E O MÉTODO ESTÉTICO QUE O TORNOU UM DOS DIRETORES FUNDAMENTAIS DO SÉCULO 20
POR JAN AGHED

O diretor (na pág. oposta e acima, à direita, com Liv Ullmann nas filmagens de *Sonata de Outono*): "Essa celebridade ligada a meu nome me é completamente estrangeira"

FOTOS KEYSTONE

Diretor de clássicos como O Sétimo Selo *(1956),* Morangos Silvestres *(1957),* Gritos e Sussurros *(1973),* Cenas de um Casamento *(1974),* O Ovo da Serpente *(1979) e* Fanny e Alexander *(1982), o sueco Ingmar Bergman forma, ao lado de Jean-Luc Godard e Federico Fellini, a trinca de nomes mais influentes e discutidos do cinema europeu da segunda metade do século 20. Aos 84 anos, avesso a entrevistas, trabalhando numa adaptação da peça* O Pelicano*, de Strindberg, para a TV, Bergman deu um raro e longo depoimento à revista francesa* Positif *sobre suas referências artísticas, a obra de alguns de seus pares e o seu conceito próprio de cinema. A seguir, com exclusividade em português, os principais trechos dessa entrevista.*

O cinema: "O importante para mim, quando as pessoas assistem a uma peça teatral, por exemplo, é que elas estejam plenamente conscientes de estarem sentadas em um teatro. Da mesma forma, quando elas assistem a um filme é imperativo que entendam o grande milagre do cinema, seu aspecto único, o rosto humano. Construir uma cena para um efeito máximo, para que ela funcione de um modo absolutamente perfeito, é um trabalho muito duro para um diretor. O cinema é um meio fantástico pois, exatamente como a música, atravessa seu intelecto e vai direto às suas emoções. Portanto, um bom grande plano no momento certo pode causar um enorme efeito. Se um grande plano for filmado de maneira inteligente, se for bem-composto, apropriadamente iluminado e focalizado sobre um bom ator ou atriz, podemos fazê-lo durar na tela o tempo que quisermos! Quando eu ainda estava em atividade como diretor de filmes, meu grande sonho era fazer um longa com um só grande plano. Voltando ao antigo conselho do qual já falei: nunca me considerei outra coisa senão um artesão, um artesão pra lá de competente, se me é permitido falar de mim mesmo dessa forma, mas nada além disso. Faço coisas que são tidas como úteis, filmes ou produções teatrais. Nunca senti necessidade de... Qual é a expressão? *Sub specie aeternitatis*. Nunca trabalhei do ponto de vista da

eternidade. Tudo o que sempre me interessou foi realizar um bom trabalho artesanal. Sim, sinto orgulho de me qualificar como artesão que faz cadeiras e mesas úteis às pessoas."

Orson Welles: "É um farsante, é supervalorizado. Ele é vazio, não é interessante. *Cidadão Kane*, que tenho em minha coleção, é o queridinho de todos os críticos, sempre colocado entre os melhores filmes de todos os tempos. Para mim, é totalmente incompreensível. Veja a interpretação: é uma lástima. Welles anda com uma máscara bancando o magnata Hearst, mas a todo momento vemos as junções entre a máscara e sua pele. É um filme ruim, chato de doer, a meu ver. *Soberba* é igualmente maçante. Em Hollywood há duas categorias: os atores e as personalidades. Acho essa distinção muito útil. Welles era uma personalidade sem igual. Mas no papel de Othelo... nem vou dizer o que penso, é impublicável."

Federico Fellini: "Ele me chamava *fratello mio*. Numa época tentamos fazer um filme, junto com outro de meus preferidos, Kurosawa. Cada um criaria uma história de amor que faria parte de um filme produzido por Dino De Laurentis. Escrevi minha história e fui para Roma, onde Fellini dava acabamento a *Satyricon*. Aproveitamos muito nossa convivência durante as três semanas em que esperávamos Kurosawa, que tivera um forte ataque de pneumonia. Fiquei com Fellini no estúdio, vendo-o filmar *Satyricon*. Lamento muito que esse projeto não tenha dado certo. Eu adorava Fellini como pessoa. Fui até a casa dele e de Giulietta Masina, no litoral, e tive um jantar de Páscoa inesquecível. Gostávamos muito um do outro. Claro que continuo assistindo a seus filmes. Adoro *A Estrada* e, mais que todos, *Amarcord*."

Jean-Luc Godard e a Nouvelle Vague: "Nunca entendi seus filmes. Encontrei Truffaut várias vezes em festivais, tivemos uma empatia imediata que se estendia a seus filmes. Mas Godard... acho seus filmes afetados, intelectuais, impregnados de si mesmos e, do ponto de vista cinematográfico, sem interesse e, francamente, maçantes. Interminável, enfadonho, Godard é de um tédio desesperador. Sempre achei que ele fazia filmes para a crítica. Fez um aqui na Suécia, *Masculino-Feminino*, tão chato que me arrepiou os cabelos! Não, prefiro falar do terceiro dos realizadores de ponta da Nouvelle Vague que se especializou em dramas criminais, Claude Chabrol. Um maravilhoso contador de histórias, sempre adorei seus thrillers. Posso dizer o mesmo de Melville, cuja estética estilizada do drama criminal é acompanhada de uma excelente noção de esclarecimento da cena. Tenho grande prazer em ver seus filmes. Além disso, ele foi um dos primeiros realizadores que realmente soube como usar o *cinemascope* de uma maneira inteligente e sensível."

Michelangelo Antonioni: "Nunca fui muito fã dele, salvo por dois filmes que são totalmente diferentes dos outros: *A Noite* e *Blow-Up*. Tenho *O Grito* em vídeo; Deus, como é chato! É de um tédio total. Antonioni nunca aprendeu completamente seu ofício. Na verdade é um esteta. Se, por exemplo, ele tivesse necessidade de um certo tipo de rua para *Deserto Vermelho*, mandaria pintar as casas dessa pobre rua. Dava atenção a um plano isolado, mas não se dava conta de que um filme é um fluxo rítmico de imagens, um processo de respiração, de movimento; para ele, ao contrário, era tal plano, depois outro, e depois ainda outro. Claro, há detalhes brilhantes em seus filmes. Mas *Blow-Up* é incomparavelmente bem montado. O mesmo se dá com *A Noite*, que também tenho e revejo de vez em quando com grande admiração e prazer; um filme maravilhoso em que a jovem Jeanne Moreau tem uma forte presença. Mas esse *A Aventura*, tão celebrado... Esse filme não me traz nada, só indiferença. Não entendo por que Antonioni o tinha em tão alta estima. E aquela Monica Vitti! Sempre a achei uma péssima atriz."

F.W. Murnau: "Devo ter uma particular queda pelos filmes mudos dos anos 20, antes do cinema ser infectado pelo som. Nessa época, ele estava criando sua própria linguagem. Havia Murnau e *A Última Gargalhada*, com Jannings, um filme contado apenas com imagens, de uma agilidade e sensualidade fantásticas nas suas escolhas visuais, magnificamente realizadas; depois seu *Fausto*, e por fim sua obra-prima *Aurora*. Três obras impressionantes que nos mostram que Murnau, assim como Von Stroheim em Hollywood, estava bem engajado no processo de criar uma linguagem totalmente original e autônoma. Tenho inúmeros filmes favoritos entre os alemães dessa época."

Andrei Tarkovski: "Para ele, deixar a Rússia foi um verdadeiro desastre artístico. Veja *O Sacrifício*: o filme é um fracasso total. Erland Josephson, seu principal ator, escreveu uma peça radiofônica maravilhosamente estranha sobre uma noite de verão em que Tarkovski e sua equipe rodavam externas, uma peça curiosa e reveladora. Acabou virando uma peça de teatro. Mas Tarkovski me ofereceu uma das maiores e inesquecíveis experiências de vida e de cinema. Certo dia, em 1971, eu assistia a um filme em companhia de Kjell Grede (*um cineasta sueco*) numa sala da SF (*companhia estatal sueca de filmes*). Olhamos para a cabine de projeção, onde havia uma caixa de rolos de filme. Perguntei ao projecionista o que era aquilo, e ele me respondeu que era uma droga de um filme russo. Daí vi o nome de Tarkovski anotado na caixa e disse a Grede que precisávamos ver do que se tratava. Demos um trocado ao projecionista... e era *Andrei Roublev*. Depois, lá pelas duas e meia da madrugada, saímos cambaleando da sala, com os olhos fundos e completamen-

FOTOS KEYSTONE / REPRODUÇÃO/AE

Na página oposta, de cima para baixo, *Sonata de Outono* (com Ingrid Bergman e Liv Ullmann) e o "incompreensível" *Cidadão Kane* (de e com Orson Welles); abaixo, *Blow-Up* (com Vanessa Redgrave e David Hemmings), de Antonioni, de quem Bergman nunca foi "muito fã"

te tocados, entusiasmados e oscilantes. Nunca esquecerei. O que foi notável é que não havia legendas em sueco! Não entendemos nenhuma palavra dos diálogos, mas mesmo assim ficamos atordoados. Tarkovski fez outro filme do qual gosto muito, *O Espelho*. Erland me disse que Tarkovski tinha uma atitude curiosa para com os atores: ele não queria que eles representassem. Ainda assim tenho a impressão de que era um ser humano maravilhoso. Aconteceu uma vez algo estranho entre nós. Ele estava em Gotland filmando as externas de *O Sacrifício*. Eu estava a 20 minutos dele, mas não fui até lá. Pensei várias vezes: 'Eis aí alguém que significa muito para mim, que teve uma importância tão decisiva, talvez mais por sua atitude na vida do que como cineasta, então por que não fui ao encontro dele?' Acho que foi uma questão de língua. Ele não falava inglês nem alemão, línguas que domino razoavelmente. Ele falava um pouco de francês e italiano, e poderíamos ter conversado através de um intérprete. Mas eu queria falar com ele, não queria a intermediação de um intérprete. Então nunca nos encontramos. Para meu grande pesar, ainda mais porque lhe faltava tão pouco tempo de vida...".

Victor Sjöström: "Se falarmos de cineastas cujas obras me deram experiência e impulso fundamentais, devo começar por Victor Sjöström, o primeiro e anterior a todos. Depois vieram Carné, Kurosawa e Fellini. Nenhuma ordem de preferência, tenho apenas uma relação muito particular com eles. Tento ver *A Carroça Fantasma*, de Sjöström, pelo menos uma vez por ano; tornou-se uma tradição começar minha temporada com esse filme e terminar com *La Fille de la Tourbière*. Sou muito ligado a esses dois filmes. Vê-los e revê-los tornou-se um tipo de vício, por assim dizer. Sobre os filmes hollywoodianos de Victor, o primeiro que nos vem à mente é *O Vento*, um filme maravilhoso, mas acho *Lágrimas de Palhaço* ainda mais notável. Não é incrível como ele conseguiu se adaptar a Hollywood e ser inovador ao mesmo tempo? Era um velhinho adorável, conselheiro, simples mas sábio. 'Não enrole muito ao dirigir', dizia ele, 'não crie dificuldades para você e para sua equipe. Quanto a movimentos elaborados de câmera, você ainda não sabe controlar essas coisas, portanto não se preocupe com isso. Não complique o trabalho dos atores. Mantenha-se em cenários simples, despojados.' Um conselho valioso para um jovem iconoclasta excitado com a idéia de experimentar!".

Abaixo, o set de filmagens da "obra-prima" *Aurora* (com Janet Gaynor à direita), de Murnau, diretor alemão "engajado no processo de criar uma linguagem totalmente original e autônoma"

Hollywood: "Confesso que gostava dos filmes da UFA (*companhia estatal alemã de filmes*) após a Primeira Guerra, mas quando comecei a trabalhar como assistente do departamento de roteiros da SF (*em 42, com 24 anos*) minha tarefa, assim como a de meus colegas, era aplicar os princípios dramáticos americanos ao material que nos enviavam. No andar debaixo havia uma sala em que projetavam o tempo todo filmes americanos, e eu sempre os via. O resultado é que a dramaturgia americana nos influenciou muito, a ponto de ser impossível escrever ou revisar um roteiro sem aplicar as regras de Hollywood. Quando dirigi meus primeiros filmes, estava contente com essa base. Depois me livrei dela, claro, mas no início era um apoio sólido e forte. Dessa dramaturgia, quem mais me tocava era Billy Wilder. Tenho John Ford como grande cineasta, mas seus filmes não me dizem nada. Com Wilder é o contrário. Era um virtuose com os atores, buscava sempre a perfeição, mesmo no caso de Marilyn Monroe. Adoro seus filmes."

A crítica: "Um crítico francês escreveu a respeito de meu filme *Sonata de Outono* (1978): 'O sr. Bergman começou a fazer filmes de Bergman'. Ele

FOTO HULTON/GETTY IMAGES

FOTOS REPRODUÇÃO/AE

não pensava nisso como um elogio, pelo contrário. Mas foi uma observação muito inteligente e penetrante, que me tocou muito, pois eu entendia exatamente o que ele queria dizer. Ele estava com toda a razão. E isso é o que um cineasta deve evitar a todo custo. Fellini fez alguns filmes de Fellini, não muitos: não viveu o bastante para fazer mais."

"Tive um início muito difícil, ninguém pensa nisso agora. Posso citar de cor alguns nomes. Um famoso crítico de um vespertino escreveu sobre *Noites de Circo* (1953): 'Eu não me rebaixarei para ver o último vômito do sr. Bergman'. Houve também um influente crítico literário, grande nome no debate cultural sueco, que se atreveu a assistir *Sorrisos de uma Noite de Amor* (1955) e que em seguida advertiu seus leitores de que lá estavam 'os fantasmas nojentos de um jovem almofadinha', que sentia vergonha de ter visto aquele filme. Ler tais reações não era exatamente minha idéia de encorajamento nem de divertimento. Tive de enfrentar muitas resistências como essas."

Ingmar Bergman: "Essa celebridade ligada a meu nome como cineasta me é completa e fundamentalmente estrangeira. É como se as pessoas escrevessem ou falassem de um primo distante, de alguém muito longe de mim. Eu praticamente nunca revi nenhum de meus antigos filmes, porque fico perturbado. Sou levado por uma torrente de lembranças muitas vezes dolorosas ligadas ao contexto das filmagens. Há algo de maravilhoso em ser diretor de teatro: dirigimos uma peça, ela é apresentada ao público algumas vezes e depois sai de cartaz. Mas os filmes ficam. E isso às vezes faz mal. Às vezes descobrimos que eles foram manipulados de maneira insensível e que foram massacrados. Como sabe, cada cópia de filme começa com um trecho inicial para o projecionista, e nesse início, com *Persona* (1966), eu tinha introduzido um pênis em ereção. Foram só três ou quatro fotogramas. Como o filme passa no projetor a 24 quadros por segundo, pode-se imaginar por quanto tempo esse pênis era visível na tela... um sexagésimo de segundo! Era uma imagem subliminar, mas foi descoberta. O filme provocou muito interesse fora da Suécia e foi lançado em quase todo o mundo, mas em todo lugar o danado do pênis ereto havia sido cortado! Daí chequei o negativo sueco e, acredite, ele tampouco estava lá! Felizmente encontrei uma cópia em que o trecho estava intacto, com os quatro fotogramas, e mandei fazer uma novo negativo para servir de base para novas cópias. Mas essa descoberta me deixou realmente abalado." — *Tradução: Marcelo Joazeiro*

Acima, Magali Nöel em *Amarcord*, o Fellini favorito de Bergman; à direita, *Andrei Roublev*, de Tarkovski, a cuja cópia sem legendas o cineasta sueco assistiu "entusiasmado"

O poeta da degradação

Mostra de São Paulo promove o mais amplo ciclo de Pier Paolo Pasolini já feito no país

Por Marco Frenette

Uma das principais atrações da 26ª Mostra de São Paulo – agora batizada de Mostra BR de Cinema –, que acontece de 18 a 31 deste mês (*veja quadro*), é uma retrospectiva dos filmes do diretor italiano Pier Paolo Pasolini, a mais ampla já feita no país. É oportunidade única para avaliar a dimensão humanística de um artista empenhado na luta contra a degradação espiritual e cultural do homem contemporâneo. Desse embate vem sua cinematografia ímpar, de estranha sacralidade, em que o asco e a dor mesclam-se a uma pureza às vésperas do desencanto, em cenas carregadas de simbolismo.

Acima, da esq. para a dir., *Saló* e *Teorema*: fábula moderna e inquietante

Sua estréia como cineasta foi na Bienal de Veneza de 1961, com *Accatone*, abordagem idealizada da vida de marginais e vagabundos, chocando uma Itália que não queria ver seus milhões de miseráveis. Para tirar da letargia os "abatidos por um futuro de burguês destinado a não mais lutar", produziu obras notáveis como *Teorema* (1968), onde uma família se entrega sexualmente a um visitante divino; e *Pocilga* (1969), metáfora da vitória do capitalismo sobre outras formas de vida, expressa num canibalismo parricida e na morte do filho de um industrial, que, tarado por porcos, termina devorado por eles. Complexo como todo gênio criador, fez também obras de inusitada pureza, a exemplo do catolicamente dogmático *O Evangelho Segundo São Mateus* (1964), que tem o atrativo adicional de não incensar a classe dos atores: a mãe de Jesus é interpretada pela mãe do cineasta; a escritora Natalia Ginzburg é Maria de Betânia; e o crítico Enzo Siciliano (autor da melhor biografia sobre o diretor: *Vita de Pasolini*) é Simão de Canaã.

Primordialmente poeta e escritor, Pasolini publicou em 1941 suas primeiras poesias e ensaios de crítica literária. Tinha então 19 anos. No ano seguinte lançou seu primeiro livro, *Poesie a Casarsa*, iniciando uma carreira literária que o acompanharia por toda a vida, com sucessos como os romances *Ragazzi di Vita* e *Una Vita Violenta*, além de inúmeros volumes de poesia, como *Roma* e *Poesia in Forma di Rosa*.

Aos poucos, descobriu o cinema como mais um veículo para seu messianismo sociocultural. Começou por escrever, em 1953, em parceria com Giorgio Bassani, o roteiro do filme *La Donna del Fiume*, dirigido por Mario Soldati. Quando estreou em Veneza já vinha de longo envolvimento com a palavra escrita, o que talvez explique um dos possíveis defeitos de seu cinema, comum a quase todo filme de arte: o de se ressentir de não ser livro, buscando, inutilmente, uma profundidade e abrangência próprias da literatura e do ensaio.

Atualmente, seus filmes ganham interesse especial por ter acertado no vaticínio de que chegaríamos a um estágio em que a entropia burguesa se tornaria a condição humana. Duas de suas formulações teóricas, a de clérico-fascismo e a de novo fascismo, ajudam a compreender seu ódio à sociedade de consumo. A primeira trata daquele fascismo que uniu o Estado capitalista com a Igreja (a exemplo da ditadura de Mussolini), que não tinha poder suficiente para corromper espiritual e psiquicamente um povo. Já a segunda vem da associação das grandes empresas com os Estados liberais, como ocorre em nossos dias, criando novos modos de sentir e pensar o mundo, os quais reduzem o horizonte humano à necessidade de adquirir bens e viver pela aparência. Com este segundo fascismo, que se esconde sob o manto da democracia, o povo tornou-se massa, e a diferença foi definitivamente abolida.

Pasolini combateu frontalmente esse estado de coisas. Homossexual de comportamento viril, defendia o direito de ser o que era. Certa vez recusou o convite de Alberto Moravia para ir à inauguração de uma boate gay em Roma. Achava um erro os homossexuais acovardarem-se a ponto de desejar a segurança ilusória de um gueto. Também falava aos universitários. Implacável, mostrava-lhes o que realmente eram: jovens alimárias a treinar o lombo para suportar os preconceitos e a terrível mesquinhez imposta pela cultura de massas. Ao expor as feridas, feria novamente, e, não raro, suas palestras terminavam em tumulto.

Polêmico, acumulou 33 processos durante a vida. Tinha muitos inimigos. Atacava, em artigos na imprensa, políticos e intelectuais à esquerda e à direita. Afirmava saber a "verdade", mas temia contá-la. Finalmente, em novembro de 1975, no Dia de Finados, após sair com um garoto de programa, a polícia encontrou seu corpo na praia de Ostia. Foi linchado: orelha esquerda arrancada, maxilar direito quebrado, dez costelas quebradas, um rasgo enorme entre a nuca e o pescoço, fígado e coração lacerados, etc.

Porém, antes de morrer, presenteou seus inimigos com *Saló, ou os 120 Dias de Sodoma* (1975), um dos filmes mais marcantes e inassimiláveis da história do cinema ocidental. Metáfora do sexo esvaziado de felicidade por conta da perversidade de um mundo que transforma o ser humano em mercadoria, *Saló* é dividido nos ciclos das manias, da merda e do sangue, repassando em cenas pesadíssimas todo o tipo de perversão sexual e moral. Terrível fábula moderna, traz à tona um estado de espírito que o homem contemporâneo finge não conhecer, como "se não fôssemos todos, uivando de dor, nojo e ódio, uns suicidados pela sociedade", nos dizeres de Antonin Artaud. Corajoso, decente e desesperançado, Pasolini não fez cinema para meramente entreter ou ensinar, mas para inquietar almas.

O Melhor do Festival

Edição deste ano tem filmes de Aleksandr Sokurov e destaques do circuito extra-hollywood

A 26ª Mostra BR de Cinema apresenta – além da retrospectiva de Pasolini – um ciclo com produções de Aleksandr Sokurov. O diretor russo, que já teve filmes exibidos em outras edições do festival (*Moloch* e *Mãe e Filho*), ganha neste ano uma ampla programação com curtas, médias e longas-metragens, incluindo documentários. Entre os títulos estão *Arca Russa* (2002), o mais recente do cineasta e um dos destaques em Cannes; *Dias de Eclipse* (1988); *O Segundo Círculo* (1990); *Confession* (1998); *Dolce* (2000); *Elegia de uma Viagem* (2001); e *A Humble Life* (1997).

Dos filmes confirmados no festival até o fechamento desta edição, são destaques títulos representativos da melhor produção externa ao circuito hollywoodiano: *Taking Sides* (Áustria/França/Alemanha/Grã-Bretanha), de István Szabó; *Ararat* (Canadá/França), de Atom Egoyan; *Spider* (Canadá/Reino Unido), de David Cronenberg; *Naqoyqatsi* (EUA), de Godfrey Reggio; *Algunos que Vivieron* (Argentina), de Luis Puenzo; *Gerry* (EUA), de Gus Van Sant; *The Man without a Past* (França/Alemanha/Finlândia), de Aki Kaurismaki; *All or Nothing* (Grã-Bretanha/França), de Mike Leigh; *Absolutamente Los Angeles* (França/Grã-Bretanha/Finlândia), de Mika Kaurismaki; *The Navigators* (Alemanha/Espanha/Grã-Bretanha), de Ken Loach; *Kedma* (Israel/França/Itália), de Amos Gitai; *Dolls* (Japão), de Takeshi Kitano; e *O Princípio da Incerteza* (Portugal/França), de Manoel de Oliveira.

A abertura desta edição da mostra conta com o show da banda de rock finlandesa Leningrad Cowboys, cujas músicas estão presentes em trilhas de filmes como *Os Cowboys de Leningrado Vão para a América* (1989), de Aki Kaurismaki, que também está programado para exibição. As salas em que serão apresentados os filmes são Espaço Unibanco 1 (0++/11/288-6780), Unibanco Arteplex 1 e 2 (0++/11/3472-2365), CineSesc (0++/11/3082-0213), Cinearte 1 e 2 (0++/11/3285-3696), Cineclube Directv (0++/11/3085-7684), Sala Uol de Cinema e Sala Cinemateca (0++/11/5096-0585). Todos os detalhes da programação podem ser obtidos no site www.mostra.org. – HELIO PONCIANO

A geografia do sublime

O Boulevard do Crime recria a Paris de 1840 para tematizar o amor

Capa da caixa (esq.) e cena do filme (acima): relação ideal e etérea

O Boulevard do Crime (*Les Enfants du Paradis*, 1945), de Marcel Carné (1909-1996), foi produzido com dificuldade durante a Segunda Guerra, numa Paris ocupada pelos alemães, e precisou ser lançado em duas partes, *Primeira Época* (*Le Boulevard du Crime*) e *Segunda Época* (*L'Homme Blanc*). No filme, tudo tem estatura de sublime graças à concepção do roteiro de Jacques Prévert, poeta francês que colaborou de modo decisivo para a produção do diretor. O filme encena a década de 1840 e um ambiente em que a vida é matéria de sonho, fantasia e idealização – o centro da vida artística e boêmia parisiense, cuja atmosfera etérea ilustra as ligações amorosas entre Baptiste (Jean-Louis Barrault), Nathalie (Maria Casares), Frédérick (Pierre Brasseur) e a sedutora Garance (Arletty); a oposição criada entre a pantomima (profissão do tímido, cortês e idealista Baptiste) e o teatro (paixão do efusivo, mordaz galanteador e hedonista Frédérick); e o jogo que se estabelece entre a representação no palco e a história real dos artistas.

Deve-se a Prévert a carga literária dos diálogos, também construídos de um modo que causa distanciamento entre o plano da realidade e aquele em que se encontram os personagens. "Eu habito a lua", diz Garance a Baptiste num momento em que falavam do amor, ao qual o filme termina por fazer um belo elogio. Um dos mais bem-acabados exemplos do realismo poético francês, *O Boulevard do Crime* retrata a vida de sujeitos marginalizados conferindo a eles voz e humanidade. Daí a simpatia de vilões ou heróis, todos elevados a seres de extrema sensibilidade e expressão poética.

Os DVDs – em cópia restaurada (Versátil Home Vídeo) – podem ser comprados separadamente ou em conjunto. Os extras incluem trailer veiculado nos Estados Unidos, biografias, críticas, filmografias, galeria de fotos e desenhos de produção, entrevistas e texto sobre o realismo poético. – HELIO PONCIANO

Sonhos que migram

O tema do deslocamento permeia toda a história de *Rocco e Seus Irmãos* (1960), a obra-prima de Luchino Visconti (1906-1976). A partida de uma família do sul agrário e pobre da Itália para a zona industrializada de Milão estuda, à primeira vista, um fenômeno social do país no fim dos anos 50. Mas a grandeza do filme está em retratar o problema perscrutando outro: a decadência de valores de uma família que, fora de seu meio, encontrou a cisão e a ruína moral. Rocco (Alain Delon) é a voz de uma consciência que luta por se manter pura e salvar a todo custo o irmão Simone (Renato Salvatori), destruído pelo próprio caráter e pela paixão por Nadia (Annie Girardot). O discurso de Rocco à mesa com a família, em que evoca a cidade natal como a terra "da fantasia e do arco-íris", fecha sua defesa de um tempo e de um lugar já impossíveis de ser resgatados. Esteticamente, destacam-se a trilha de Nino Rota, planos de câmera que sugerem amplidão ou limites e os contrastes entre claro e escuro em momentos de definição de personagens. Este é o primeiro título da coleção de filmes do diretor italiano que a Versátil Home Video lança em formato especial. O DVD traz extras como um documentário sobre o cineasta produzido pela TV italiana RAI, biografia, críticas e ensaio. – HP

Gosto equilibrado

Para quem simplesmente se interessa por gente, *O Gosto dos Outros* (1999), indicado no ano passado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro e lançado agora em DVD pela Warner (em formato *widescreen*), é um belo e divertido filme. Para quem quiser algo mais, pode-se bem dizer, e com justiça, que a diretora francesa Agnès Jaoui consegue, com silêncios bem dosados, planos cuidadosos e diálogos despretensiosos, uma narrativa calma sem ser aborrecida, séria sem ser ranzinza, à diferença de outros tantos patrícios seus. Em seu receituário, entrelaça a súbita paixão de um industrial bronco de doer, Castella (Jean-Pierre Bacri), pela atriz de teatro quarentona Clara (Anne Alvaro) com os dramas sutis da ninfomaníaca e traficante de haxixe Manie (a própria Jaoui), o guarda-costas e o motorista do empresário, entre outros tantos personagens que quase nunca acertam no que fazem: aprender inglês, decorar interiores ou tocar flauta. Entre o sabor levemente azedo e deliberadamente doce do final, *O Gosto dos Outros* acaba sendo bem-sucedido no seu modesto, calmo e também divertido propósito: mostrar gente. Aquela comum, que às vezes se dá conta da sua profunda incompreensão de si e dos outros. – ALMIR DE FREITAS

FOTO DIVULGAÇÃO

A incógnita terrorista

Divididos entre a propaganda e o escapismo, os grandes estúdios seguem indefinidos sobre o tratamento que darão ao 11 de Setembro

Um ano depois dos ataques de 11 de Setembro, o que aconteceu em Hollywood? Apesar de muitos gritos, sussurros, ameaças e belos gestos retóricos, as únicas mudanças palpáveis e consistentes são a transformação dos estúdios em verdadeiras fortalezas e o banimento sumário da palavra "terrorista" de qualquer projeto financiado e/ou distribuído pelas *majors*.

A primeira é conseqüência direta de uma série de encontros entre líderes do FBI e cabeças coroadas de Hollywood, imediatamente após os ataques, nos quais os estúdios foram convencidos de que eram, juntamente com símbolos americanos como a Estátua da Liberdade, alvos preferenciais de futuras incursões terroristas. Visto da perspectiva de 12 meses, à luz de fatos concretos – o único pacote suspeito recolhido nos estúdios foi uma bolsa com cacos de CDs –, o aviso parece mais um gesto de propaganda, uma tentativa dramática da administração Bush de envolver Hollywood – pelo medo – no seu esforço de guerra contra o "eixo do mal". Mas o fato é que entrar num estúdio, hoje, é quase tão complicado, demorado e humilhante quanto embarcar num avião, e detectores de metal, cães farejadores, revistas e inspeções tornaram-se parte integrante dos rituais cotidianos de Hollywood, como reuniões e festas de entregas de prêmios.

O anunciado impacto dos acontecimentos de setembro sobre o conteúdo da produção cinematográfica americana já não pode ser definido com igual clareza, a não ser pelo mais básico denominador comum: o vilão terrorista – que rendeu tantos gordos sucessos, como *Duro de Matar* e *Velocidade Máxima* – foi abolido até segunda ordem. Em seu lugar entraram os filmes fantásticos, os super-heróis, as comédias juvenis. Ou seja, o material escapista que, comprovadamente, dá certo em épocas de crise – uma repetição quase exata da produção de Hollywood depois do ataque a Pearl Harbour. O próprio filme de guerra, tão essencial no esforço pós–1942, também voltou com força total. Produções como *Códigos de Guerra*, *Fomos Heróis* e *Atrás das Linhas Inimigas* já estavam prontas antes dos atentados, mas foi a resposta do público a uma delas – *Atrás das Linhas...* – que abriu os olhos dos executivos para a viabilidade comercial do velho estilo no mercado pós-11 de Setembro. Em outras palavras, o público não precisava tanto de vilões quanto de heróis americanos sem ironia, cinismo ou dúvidas.

Também foi eliminada qualquer tentativa de analisar criticamente ou pôr os eventos de setembro em algum contexto. Na verdade, até a possibilidade de filmes de ficção ou semificção sobre eles é remota. Apenas em 2003 veremos as primeiras obras concebidas inteiramente depois dos atentados, mas, mesmo com a mais aguçada lente de aumento, é difícil perceber nelas a cicatriz dos ataques. As poucas exceções são pequenas e vêm de fora de Hollywood: o independente *The Guys*, *25th Hour*, o novo de Spike Lee (um dos primeiros filmes a entrar em produção em Nova York em setembro de 2001) e, claro, o episódio dirigido por Sean Penn para a já controvertida (em Hollywood...) antologia do Canal Plus, *11'09'01, September 11*.

Bruce Willis em *Duro de Matar*, uma das produções que renderam gordas bilheterias explorando o medo do vilão terrorista: apelo suspenso até segunda ordem. O que virá daqui para frente, na abordagem hollywoodiana do tema, só será conhecido a partir do ano que vem

Uma exceção pode vir a ser a cinebiografia de John O'Neill, o ex-diretor de atividades antiterrorismo do FBI em Nova York que, ironicamente, foi uma das vítimas do desabamento das torres, onde era o recém-contratado chefe da segurança. O projeto, ainda sem título, é desenvolvido pela MGM, com Lawrence Wright – o mesmo autor de *Nova York, Cidade Sitiada* – escrevendo o roteiro. Mesmo assim, Wright disse ao *Los Angeles Times*, o foco não será os eventos de 11 de Setembro, mas O'Neill. Até mesmo as cenas da destruição não são uma certeza: "A minha primeira tendência é não incluir nada explícito. Não quero que me acusem de sensacionalista".

FOTO REPRODUÇÃO/AE

Limbo atemporal

A obra muito discutida e pouco vista de Julio Bressane ganha retrospectiva no Rio. Por Mauro Trindade

Uma nova chance. A *Mostra Retrospectiva Julio Bressane: Cinema Inocente* traz de volta às dimensões da tela os filmes muito falados e pouco vistos do diretor do recente *Dias de Nietzsche em Turim*, com a reapresentação de 23 de seus longas-metragens, dez deles em cópias novas, oito vídeos – entre eles, o inédito *Terra Incógnita* – e debates com a atriz Maria Gladys, o fotógrafo José Tadeu Ribeiro e a montadora Virginia Flores, além da presença do próprio diretor. Um espectador é certo: o próprio Julio Bressane, que praticamente nunca mais assistiu à maioria de seus filmes. "Alguns deles não vejo há 25 anos, como *Barão Olavo, o Horrível* e *O Monstro Caraíba*. Lamento não poder vê-los com freqüência, porque só aprendo com meus filmes", diz o cineasta, cujas obras tiveram poucas exibições e retrospectivas ao longo das últimas décadas. "*Matou a Família e Foi ao Cinema* foi uma grande bilheteria até ser censurado, dez dias depois da estréia. E outros tiveram o mesmo destino de *A Família do Barulho*, quase nunca exibido."

O limbo concedeu uma curiosa atemporalidade à obra de Julio Bressane. "Há alguns anos, num festival de cinema no sul da Itália, um jornalista chegou a me desmentir e dizer que *Os Sermões*, que fiz em 1989, era de 1993. Foi uma surpresa. Esses filmes ficaram fora do tempo e pertencem a um hiato que não foi preenchido por nada. São futuros", diz. O diretor culpa pela má distribuição de seus filmes a política da Embrafilme, órgão estatal responsável pelo cinema nacional de 1969 até 1990, quando foi extinto. Mais do que isso, critica a empresa por "aniquilar o cinema criativo brasileiro". Segundo ele, "dois ou três diretores da Embrafilme conseguiram matar a capacidade de autotransformação de nosso cinema em favor de grandes produções, quer dizer, produções caras e sem público".

Para Bressane, os efeitos da era Embrafilme se fazem presentes até hoje, mesmo após a retomada das produções do cinema brasileiro: "Não houve retomada coisa nenhuma. Isso foi uma mistificação para botar para funcionar a Lei do Audiovisual e dar uma nova abocanhada. O cinema brasileiro sempre continuou, e houve até um retrocesso com essa dita retomada, porque o que vale na captação não é o projeto, mas a intimidade com o poder e os meandros e guichês das companhias estatais. Isso retirou o cinema de seu jardim criativo e o afundou no peleguismo". Apesar das críticas ao modelo de distribuição de patrocínios, Bressane saúda os novos e talentosos diretores surgidos na última década. "Há muitos sinais de vida criativa, com uma grande quantidade de realizadores muito interessantes, mas são coisas fora dos grandes circuitos."

A exibição de filmes como *Bethânia, Bem de Perto, Lima Barreto, Cara a Cara* e do clássico *Matou a Família e Foi ao Cinema* revelam a força narrativa, o humor e a ironia de Julio Bressane, que se prepara para montar *História de Amor*, que só deve estrear em 2003: "É uma fábula popular suburbana. Em um cortiço do centro do Rio de Janeiro são invocadas as três Graças mitológicas, através da embriaguez, do prazer sexual e do espiritismo", resume. "Minha escolha de temas é quase involuntária. Vou deixando acontecer. Mas esta é a minha maneira de fazer cinema. Falo por mim, por minha sensibilidade. O cinema é um instrumento radical de autotransformação. Faço cinema para sair de mim."

Fernando Eiras em cena do recente *Dias de Nietzsche em Turim* e cartazes de filmes antigos do diretor: força narrativa

Onde e Quando

Mostra Retrospectiva Julio Bressane: Cinema Inocente. **Centro Cultural Banco do Brasil (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). De 15/10 a 3/11**

FOTO DIVULGAÇÃO

POR MICHEL LAUB

ESTRADA PARA O JÁ CONHECIDO

Em seu novo filme, o diretor de *Beleza Americana* mostra como é cômodo cair nos braços do lugar-comum

Há várias maneiras de se enfrentar o problema do lugar-comum numa narrativa cinematográfica. Uma é evitando-o pontualmente, em cada diálogo e seqüência, o que pode dar a um filme a tão sonhada originalidade se o excesso de inovação não virar apenas um maneirismo. Outra é "lutar no campo do adversário": foi o que Sam Mendes fez no oscarizado *Beleza Americana* (1999), obra que se baseava em estereótipos característicos do imaginário dos Estados Unidos, subvertendo-os por meio de uma abordagem irônica e corrosiva. Uma terceira maneira, claro, é desistir antes do primeiro round. Afinal, ninguém é de ferro: clichês são cristalizações de uma sabedoria empírica, com a qual o público se identifica imediatamente, e *Estrada para a Perdição*, o novo filme de Mendes, mostra como é cômodo cair em seus braços mornos.

A cena de abertura é um indício: uma criança em frente ao oceano, a luz algo nostálgica de um fim de tarde e a música melancolicamente doce pontuando palavras de resignação. Poucos apelos sentimentais são tão gastos, e o resto da trama parece seguir a mesma chave – no amadurecimento de um menino (Tyler Hoechlin) que descobre a vida pouco virtuosa do pai (Tom Hanks), gângster na miserável época da lei seca, a história opta por um tom conciliatório, sempre a favor das certezas que a platéia já tem. Isso está no texto ("eu não queria que você ficasse parecido comigo", diz Hanks ao filho), nas imagens (a lenta dança da fumaça saída da boca de um fumante), nas reações psicológicas dos personagens (o garoto que começa a brigar na escola depois de sua desilusão familiar). Não há grandes derrapagens no percurso – e algumas atuações, como as de Paul Newman e Jude Law, são muito competentes –, mas não se alça nenhum vôo maior justamente porque já se viu e escutou tudo isso antes.

A comparação com *Beleza Americana* pode ser aprofundada por aí: neste filme, os rótulos talvez fossem ainda mais exauridos – a chefe de torcida estúpida e egocêntrica, o aluno de *high school* deslocado e inteligente, o militar que esconde sua homossexualidade em bravatas de honra e valentia. Só que a escolha não se dava por acaso: o enredo tratava do cansaço de uma sociedade entupida de conforto material, e nada mais metafórico de tal cansaço do que os tipos que essa mesma sociedade incessantemente produz. Ou seja: Mendes filmou um roteiro habilíssimo (de Alan Ball) que ia do conhecido ao risco. Os clichês estavam nas premissas, não na condução. No roteiro de *Estrada...* (David Self), o caminho é o oposto: o drama do bandido bom chefe de família, por exemplo, se não é exatamente uma novidade, é um ponto de partida um pouco mais aprofundado. Ele acaba se tornando pífio porque não há nenhum recurso narrativo capaz de inflamá-lo: em vez de o personagem de Hanks explorar a sua dubiedade e relevo sugeridos, o que já seria um feito dramático, ele acaba virando o herói mais típico da estética americana, aquele voluntarista individual que combate a força do "sistema" – no caso, a máfia que passa a persegui-lo. Convenhamos, há poucos sobressaltos possíveis num asfalto tão liso e percorrido.

De certa maneira, *Beleza Americana* e *Estrada para a Perdição* são parecidos e complementares em seus argumentos. Ambos falam do nascimento do mal em situações de desequilíbrio econômico: no primeiro, a hipocrisia e o tédio surgidos da fartura; no último, a violência generalizada em meio à escassez. A diferença entre os dois resultados é a prova, não custa repetir, de que o grande cinema depende muito menos de temas do que da forma como eles são tratados. Sam Mendes talvez ganhe o Oscar mais uma vez, pois o novo filme tem qualidades e excelência técnica suficientes para um reconhecimento do gênero, mas é inegável que esqueceu a lição de 1999 para cá.

Tom Hanks (de chapéu) e Tyler Hoechlin nos papéis de pai gângster e filho desiludido: dubiedade mal explorada

Estrada para a Perdição, de Sam Mendes. Roteiro de David Self. Com Paul Newman, Jude Law, Jennifer Jason Leigh e Stanley Tucci. Estréia neste mês

FOTO DIVULGAÇÃO

OS FILMES DE OUTUBRO NA SELEÇÃO DE BRAVO!

EDIÇÃO DE ANA MARIA BAHIANA, COM REDAÇÃO

	Cidade de Deus	O Filho da Noiva	Aesthesis	Por um Sentido na Vida	A Paixão de Jacobina
TÍTULO	**Cidade de Deus** (Brasil, 2002), 2h10. Drama.	**O Filho da Noiva** (*El Hijo de la Novia*, Argentina/Espanha, 2001), 2h03. Comédia dramática.	**Aesthesis: Estética e Cinema**, mostra no CCBB-SP. De 9 a 20. Horários e informações pelo tel. 0++/11/3113-3651.	**Por um Sentido na Vida** (*The Good Girl*, Alemanha/Holanda/EUA, 2002), 1h33. Comédia dramática.	**A Paixão de Jacobina** (Brasil, 2002), 1h40. Drama.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: **Fernando Meirelles**, de *Domésticas*, com co-direção de Kátia Lund. Produção: o2 Filmes/Globo Filmes/Videofilmes/Lumiere Productions (EUA)/Studio Canal (Fr)/Wild Bunch (Fr).	Direção: do argentino radicado em Nova York **Juan José Campanella**, diretor de vários seriados de TV, em seu segundo filme. Produção: Tornasol Films S.A./Patagonik Film Group/Pol-Ka Producciones/JEMPSA.	Direção: cineastas como **Luchino Visconti, Jean-Luc Godard, Mário Peixoto** e **Orson Welles**. Produção: a mostra tem curadoria de Jane de Almeida.	Direção: de **Miguel Arteta**, repetindo a dobradinha vitoriosa com o roteirista e ator Mike White (*Chuck and Buck*). Produção: Flan de Coco Films/Hungry Eyes Lowland Pictures B.V./In-Motion AG Movie & TV/Myriad Pictures Inc./World Media Fonds V.	Direção: de **Fábio Barreto** (*Bela Donna* e *O Quatrilho*). Produção: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas.
ELENCO	**Leandro Firmino da Hora** *(na foto, à direita)*, Alexandre Rodrigues, Seu Jorge, Matheus Nachtergaele, Phellipe Haagensen, Jonathan Haagensen.	**Norma Aleandro, Ricardo Darín** (*foto*), Héctor Alterio, Eduardo Blanco, Natalia Verbeke, Gimena Nóbile, David Masajnik.	**Dirk Bogarde** e **Bjorn Andresen** (*foto; Morte em Veneza*, de Visconti); Iolanda Bernardes e Edgar Brasil (*Limite*, de Peixoto); Orson Welles, Oja Kodar, Joseph Cotten e François Reichenbach (*F for Fake – Verdades e Mentiras*, de Welles).	**Zooey Deschanel, Jennifer Aniston** (*foto*), Jake Gyllenhaal, Mike White, John C. Reilly, Tim Blake Nelson, John Doe, Debora Rush.	**Letícia Spiller** (*foto*), Thiago Lacerda, Alexandre Paternost, Antônio Calloni, Caco Ciocler, Leon Góes, Talita Castro, Felipe Kannemberg.
ENREDO	A infância e a adolescência de Busca-Pé (Rodrigues) em meio à violência de uma favela carioca. Sua trajetória acompanha o crescimento do tráfico de drogas e a guerra entre as quadrilhas de Zé Pequeno (Firmino da Hora) e Mané Galinha (Seu Jorge). Adaptação do romance homônimo de Paulo Lins.	Homem de meia-idade (Darín), em aguda crise existencial depois de um infarto, se vê envolvido nos planos do pai (Alterio) de se casar novamente com a mulher (Aleandro) que sofre de um estágio adiantado do mal de Alzheimer.	**Morte em Veneza** (*foto*), baseado em livro de Thomas Mann, trata de um compositor alemão que se refugia em Veneza e é seduzido por um garoto; *Limite* mostra as recordações de um homem e duas mulheres em um barco à deriva; *F for Fake – Verdades e Mentiras* documenta o mercado de fraudes e falsificações de obras de arte.	Numa cidadezinha do Texas, uma mulher (Aniston) entediada com seu casamento e com sua vida de caixa deixa-se envolver num caso com um colega (Gyllenhaal) mais jovem e emocionalmente instável, com conseqüências violentas para todos à sua volta.	Na cidade de São Leopoldo (RS), em 1871, Jacobina (Letícia) é considerada santa por suas práticas de cura e promessas de salvação da alma. Para tirá-la da cidade e evitar uma guerra, líderes locais recorrem a Franz (Lacerda), primo e antiga paixão dela. Baseado no romance *Videiras de Cristal*, de Luiz Antonio de Assis Brasil.
POR QUE VER	Por uma série de atributos que superam, de longe, os eventuais defeitos do filme: o roteiro, as atuações dos atores não-profissionais, as tomadas, a trilha sonora e a direção segura.	Este é o filme que ocupou a "vaga" do Brasil na disputa pelo Oscar deste ano – profundamente humano, jamais sentimentalóide.	Pelas obras-primas raramente exibidas nas dimensões da tela de cinema. A palavra grega *aesthesis*, que dá título à mostra, significa "sentir": os organizadores do festival propõem uma "experiência estética fundamentada nos sentidos".	Por mais um brilhante exercício na observação do comportamento humano, com a assinatura de Arteta e White. Pode vir a ser um dos azarões na hora dos grandes prêmios.	Pelo tema, um episódio messiânico à Canudos pouco conhecido da história brasileira, e pela reconstituição de época cuidadosa – o orçamento da produção foi de R$ 8,5 milhões.
PRESTE ATENÇÃO	No tratamento narrativo ágil e na fotografia "estilosa", que renderam críticas a uma suposta "estética publicitária" do filme. Na realidade, *Cidade de Deus* é dos mais contundentes retratos da realidade brasileira feitos no cinema.	No desempenho dos atores, uniformemente sensacional.	No ciclo de palestras que acontece sempre depois da última sessão do dia, sobre temas como o belo, o sublime, a vertigem e o vazio, que já foram discutidos por filósofos como Plotino e Kant. Participam dos encontros nomes como Jorge Coli e Ismail Xavier.	Em Aniston, desempenhando à altura do papel e do excelente elenco – quem diria que a "*friend*" tinha tanto talento?	Na forma como Barreto adaptou a obra de Assis Brasil. No filme, há uma dose excessiva de melodrama, que dilui a força épica do romance.
O QUE JÁ SE DISSE	"Talvez o maior segredo de *Cidade de Deus* seja esse investimento (...) na complexidade desses personagens, deixando mais uma sensação de perplexidade do que pretendendo passar uma lição de moral para o público de classe média." (Almir de Freitas, **BRAVO!**)	"É nos detalhes que o filme se revela mais belo; os atores são excelentes, principalmente quando os elementos da história lhes dão amplo campo de ação." (*Village Voice*)	"Um filme que fecha o ciclo possivelmente mais criativo da história do cinema, o do cinema mudo, em confronto com a estética do tudo-mostrar. Um sinal dos tempos." (Walter Salles, sobre *Limite*, na *Folha de S.Paulo*)	"Uma abordagem pós-milênio, repleta de energia, das comédias sobre a pequena classe média americana que construíram a carreira de Jonathan Demme. Arteta e White compreendem profundamente o espírito da América de hoje." (*The New York Times*)	"As falhas (*do filme*) não podem ser creditadas à pobre Letícia, que se esforça, sem êxito, para dar alguma sustentação dramática a uma dramaturgia a rigor inexistente. O filme é um novelão, mais SBT do que Globo (...)" (Luiz Carlos Merten, *O Estado de S.Paulo*)

	A Isca Perfeita	Sinais	A Última Profecia	Retratos de uma Obsessão	A Identidade Bourne
TÍTULO	**A Isca Perfeita** (*The Birthday Girl*, Grã-Bretanha/EUA, 2001), 1h33. Comédia dramática/policial.	**Sinais** (*Signs*, EUA, 2002), 1h44. Drama/ficção fantástica.	**A Última Profecia** (*The Mothman Prophecies*, EUA, 2002), 1h59. Suspense/fantasia.	**Retratos de uma Obsessão** (*One Hour Photo*, EUA, 2002), 1h35. Thriller de suspense.	**A Identidade Bourne** (*The Bourne Identity*, EUA, 2002), 1h53. Ação/espionagem/suspense.
DIREÇÃO E PRODUÇÃO	Direção: do inglês **Jez Butterworth**, em seu segundo filme e em conjunto com seus irmãos, o produtor Steve e o roteirista Tom. Produção: Film Four/HAL Films/Mirage Enterprises/Portobello Pictures.	Direção: do menino-prodígio dos filmes fantásticos, **M. Night Shyamalan** (*O Sexto Sentido*). Produção: Blinding Edge Pictures/The Kennedy/Marshall Company/Touchstone Pictures.	Direção: de **Mark Pellington**, que vem dos videoclipes (U2 era seu principal cliente) e do cinema experimental, em seu segundo filme. Produção: Lakeshore Entertainment.	Direção: de **Mark Romanek**, o videoclipeiro favorito de Madonna, em seu segundo longa. Produção: Catch 23 Entertainment/Killer Films/Laughlin Park Pictures/Madjak Films.	Direção: do independente **Doug Liman** (*Vamos Nessa, Swingers*), em seu primeiro filme de estúdio. Produção: Hypnotic/Stillking/The Kennedy/Marshall Company/Universal Pictures.
ELENCO	**Nicole Kidman** (*foto*), Ben Chaplin, Mathieu Kassovitz, Vincent Cassel, Kate Lynn Evans, Stephen Mangan, Alexander Armstrong.	**Mel Gibson** (*foto*), Joaquin Phoenix, Rory Culkin (*irmão caçula de Macaulay*), Cherry Jones, Patricia Kalember, Ted Sutton.	**Richard Gere, Laura Linney** (*foto*), David Eigenberg, Bob Tracey, Ron Emanuel, Debra Messing, Tom Stoviak.	**Robin Williams** (*foto*), Connie Nielsen, Michael Vartan, Eriq La Salle, Dylan Smith, Erin Daniels, Gary Cole, Paul H. Kim.	**Matt Damon** (*foto*), Franka Potente, Chris Cooper, Clive Owen, Brian Cox, Gabriel Mann, Adewale Akinnuoye-Agbaje, Walt Goggins.
ENREDO	Um bancário solitário (Chaplin) encomenda uma noiva russa pela Internet. Quem aparece é Nicole Kidman, que, aparentemente, não fala uma palavra de inglês, sofre de enjôos constantes e tem dois amigos (Cassel, Kassovitz) profundamente desagradáveis.	Numa fazenda do interior da Pensilvânia, um ex-pastor (Gibson) e sua família (o filho Culkin, o irmão Phoenix) se vêem aterrorizados por estranhos acontecimentos depois que misteriosos símbolos aparecem esculpidos em seu milharal.	Traumatizado pela morte da mulher, um jornalista (Gere) vai parar, sem saber como, numa cidadezinha onde, para preocupação da delegada local (Linney), todos os habitantes parecem estar sofrendo alucinações coletivas. Baseado no livro homônimo de John A. Keel, que, por sua vez, relatava fatos verdadeiros ocorridos em 1967.	Um solitário balconista de loja de fotografia (Williams) conhece absolutamente tudo sobre a vida de seus clientes – e toma um interesse especial e doentio pelo cotidiano de uma família (Nielsen, Vartan).	Um homem (Damon) é recolhido ferido e sem memória por um barco pesqueiro no Mediterrâneo, e, aparentemente, metade da Europa está em seu encalço. Potente é uma das poucas pessoas dispostas a ajudá-lo. Baseado no livro de Robert Ludlum que já foi adaptado para a TV nos anos 80.
POR QUE VER	Uma inteligente mistura de comédia e thriller em doses exatas, bons personagens e excelente ritmo.	É um filme melhor que o Shyamalan anterior, *Corpo Fechado*, embora ainda não tão bom quanto *O Sexto Sentido*. Uma mistura controlada e eficiente de *Contatos Imediatos*, *E. T.* e *O Monstro da Lagoa Negra*.	Pelo resultado assustador como o de um bom filme B de monstro dos anos 50 – só que mais bem realizado, e com Richard Gere.	Por um Robin Williams propositalmente assustador – diferentemente de alguns de seus filmes "sérios" mais recentes, nos quais estava assustador sem querer...	Um jovem ator e um jovem diretor trazem uma nova visão ao clássico gênero do filme de espionagem.
PRESTE ATENÇÃO	Em Kidman, que, morena e com um perfeito sotaque, dá um show de interpretação.	Na extraordinária fotografia de Tak Fujimoto (o favorito de Jonathan Demme), sem a qual metade do suspense criado por Shyamalan seria impossível. E no próprio diretor fazendo o papel do veterinário local.	No som. A maior parte dos sustos que Pellington prega na platéia são arquitetados pelo ambiente sonoro que ele cria em torno de seqüências que, de outra forma, poderiam ser até banais.	Na direção de arte, que traduz, na escolha de cores e nos menores detalhes de ambientes e figurinos, a visão de Romanek sobre os diferentes desequilíbrios, desejos e frustrações dos personagens.	Nas seqüências de ação e fuga, desenhadas por Liman e Damon para esquentar a trama. A descida de Damon pelo lado de fora de um prédio não é recomendável a quem sofre de vertigem.
O QUE JÁ SE DISSE	"Um filme muito diferente, bem longe da rotina. Sexy, nervoso, repleto de excitação, emoção e as mais deliciosas implausibilidades." (*Los Angeles Times*)	"No momento em que a ação começa de verdade, *Sinais* vai em frente com pulso firme, prendendo nossa atenção até mesmo quando os detalhes da história se tornam implausíveis." (*Los Angeles Times*)	"Gere está muito bem no clima de total paranóia criado pelo diretor – sua frieza e distanciamento funcionam maravilhosamente no panorama perturbador desta cidadezinha na qual nada é o que parece." (*The New York Times*)	"Romanek exibe várias idéias inteligentes sobre quem somos, como vivemos e trabalhamos neste começo de século, e o faz sem jamais ser condescendente com seus personagens." (*Los Angeles Times*)	"A paranóica novela de Robert Ludlum transforma-se num eficiente thriller com contornos psicológicos e, claramente, um novo herói de ação – Matt Damon." (*Entertainment Weekly*)

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, o escritor em foto de 1951, no Pomona College, na Califórnia, onde estudou Língua e Literatura inglesas. Nas páginas seguintes, poemas de um autor fascinado pelo amor e pela morte

FOTOS ACERVO BENEDITO NUNES

O VERSO VISIONÁRIO DE MÁRIO FAUSTINO

Reedição de *O Homem e Sua Hora e Outros Poemas* mostra a obra do poeta e do crítico que trafegou entre a tradição e a renovação

Por Benedito Nunes

"Não morri de mala sorte/ Morri de amor pela Morte", escreveu Mário Faustino (1930-1962) nos versos finais de Romance, um dos poemas do livro O Homem e Sua Hora, que, acrescido de outras poesias, está sendo reeditado neste mês. Embora tenha sido a única publicada em sua curta vida, a obra lhe assegurou um lugar singular na história da poesia brasileira, tanto pelas técnicas e formas rigorosas quanto por suas temáticas particulares. Como sugere o trecho acima, Faustino era fascinado pela morte e, diz a lenda, pressentiu a sua própria. Conta a história que, no início da década de 60, em Nova York, uma astróloga previu uma catástrofe nos anos que viriam. Sua primeira reação, segundo os relatos de seus contemporâneos, foi um tanto cética. Em 1962, contudo, adiou o quanto pôde uma viagem para a Cidade do México e, quando finalmente decidiu embarcar, deixou à sua mãe e à cunhada instruções minuciosas de como proceder no caso de um "desastre". No dia 27 de novembro, perto das 5h30, o Boeing da Varig em que estava preparava-se para uma escala em Lima, no Peru, quando espatifou-se no Cerro de La Cruz, matando todos os passageiros. Seu corpo nunca foi encontrado. Na época, Nelson Rodrigues, com sua habitual crueza, anotou: "Cada qual é o seu próprio cadáver (só o Mário Faustino não foi cadáver, nunca... Seu jato bateu numa montanha. Tudo se desintegrou, terno, sapatos, obturações, o anel. O poeta, o crítico, o editorialista Mário Faustino morreu e não foi jamais cadáver)".

Assim, aos 32 anos de idade, desaparecia um dos escritores e intelectuais mais talentosos de sua geração. Nascido em Teresina, no Piauí, Mário Faustino fez história na crítica literária brasileira, na página editada por ele no Jornal do Brasil entre 1956 e 1958, chamada Poesia-Experiência. Sua erudição, seu rigor e sua independência o levaram, inevitavelmente, para a polêmica, questionando unanimidades e abrindo espaço para o que pudesse renovar a poesia, entre eles os concretistas. A morte que tanto o fascinava interrompeu esse esforço artístico e intelectual e abriu um vazio na inteligência brasileira. Não é preciso ser visionário — ou "clarividente", como Faustino teria sido — para saber que a história da poesia brasileira não seria a mesma não fosse a fatalidade. Um dos efeitos mais perversos foi a afasia das alardeadas vanguardas que se seguiram — o Concretismo, ironicamente, à frente, com seus grafismos gra-

tuitos, ladeado pelo prosaísmo de uns tantos e pelo epigramático engraçadinho de outros. De lá para cá, foi uma longa e penosa história de desorientações, em que, salvo exceções, acabou imperando uma disputa estéril entre facções que perdura até hoje, longe do rigor poético que, afinal, constituiu a militância e a obra de Mário Faustino. — **Almir de Freitas**

A seguir, **Benedito Nunes** *analisa o papel do crítico e a obra do poeta, situados, num tempo de grandes mudanças, na encruzilhada entre o valor da tradição e a necessidade de renovação.*

Autor de uma das mais apreciadas coletâneas de poesia da década de 50, *O Homem e Sua Hora* (1955), Mário Faustino foi o primeiro poeta de sua geração a praticar, com exclusividade, a crítica de poesia, principalmente na página, de cunho didático, *Poesia-Experiência*, do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, na mesma década, por ele organizada e publicada. Foi quando o Concretismo surgiu como vanguarda estética, proclamando a superação do verso. Porém, ainda que voltado para os ideais de inovação e de renovação poéticas, Mário Faustino jamais abandonou o verso; mesmo exaltando a palavra como realidade multifária, sua poesia é uma singular mistura de tradicionalismo e antitradicionalismo, que buscou mais a renovação do que a inovação e que cultivou formas consagradas — isso em mútua intercoerência com a crítica.

Não podemos separar essa poesia da crítica. É a poesia de um poeta que também foi crítico e que foi crítico como poeta. Dando razão a Novalis, Mário era crítico de poesia porque sabia fazê-la. Nesse sentido, sua identidade de poeta credenciava-o como crítico, guindado nessa função à categoria, em que pensava Schlegel, de autor elevado à segunda potência. E assim percorreu três estilos de poesia crítica: o de *ars poetica*, a título de apologia de sua própria obra; o de fatura ou construção do poema e o de extremada posição de crítica de linguagem, tendendo a normalizar a inovação em sua poesia.

A prática desses três estilos garantiu a passagem de nosso poeta crítico à posição complementar, que ele assumiu e exerceu, de crítico-poeta. Na verdade, essa posição complementar foi expansiva. A poesia realizada como arte, enfrentou-a Mário Faustino, graças a seu pensamento poético sistematicamente cultivado, como no-lo demonstram os seus *Diálogos de Oficina*, enquanto aprendizagem da vida e da poesia.

Mas venham de onde vierem, de seu único livro, *O Homem e Sua Hora*, das publicações avulsas na imprensa jornalística ou de seus "fragmentos" póstumos, os poemas de Mário Faustino revelam sempre, além da mesma temática — o amor, o sexo, a morte, a busca da imortalidade, e o ambíguo poder da linguagem poética — a preponderância do verso, o jogo da palavra, "solta, fecundante" e a preservação ou readaptação das formas consagradas, realçando sempre o relevo estético, sensível e o substrato mágico e mítico da linguagem poética, como nos *Sete Sonetos de Amor e Morte*, que seguem a sugestão da trágica fraternidade dos versos de Leopardi: "Como irmãos engendrou a sorte, ao mesmo tempo Amor e Morte" (*Fratelli a un tempo stesso amor e morte ingenerò la sorte*).

De encontro à projeção dramática da subjetividade tensa, universalizando o Eu como contendor do mundo, sob a carga mítica da cultura clássica e do cristianismo, os versos de Mário Faustino são densamente metafóricos e alusivos; também abrangem diferentes tonalidades, como o canto, o louvor, o vaticínio ou a sagrada invocação, a exemplo desses versos do poema-título de *O Homem e Sua Hora*: "Aqui,/ Sábia sombra de João, fumo sacro de Febo,/ Venho a Delfos e Patmos consultar-vos,/ Vós que sabeis que conjunções de agouros/ E astros forma esta Hora, que soturnos/ Vôos de asas pressagas este instante".

Nessa metamorfose lúdica do Ego, ressalta o embalo da grande lírica moderna do sobressalto metafísico, da revivescência órfica e da rememoração histórica: uma lírica politonal, combinando várias tonalidades a unidades de cunho narrativo, e que é igualmente uma lírica reflexiva, porque acolhe o pensamento, a inteligência abstrata ao lado da ressonância intuitiva e onírica da imagem. Revela-o aquele órfico soneto decassílabo, *Nam Sybillam* (*É certo, Sybila*), escrito à maneira inglesa, com os dois versos finais em timbre de augúrio: "Pois na orla do mundo as delatantes/ Sombras marinhas, vagas, me apontavam", tanto aquele poema genetlíaco, de forte aprumo autobiográfico, considerado "experimental": "Existencial narciso mais que físio-/nômico espelho-indiferente mira/-se nas calendas: seis e vinte, vinte e /seis voltas vem re volu cionar...".

Nessas duas escalas do politonal e do reflexivo perfaz-se a fisionomia crítica da poesia de Mário Faustino. A crítica, que não lhe vem por acréscimo, decorre de seu movimento interno: a procura do novo sem perda da tradição, mediante os três estilos característicos que já identificamos. Pondo-se em acordo com o ideário por ele mesmo estabelecido em *Os Diálogos de Oficina*, Mário Faustino faz-se, como poeta, um intérprete de seu tempo, a serviço, porém, de necessidades ancestrais. Descartando a herança pessimista do Romantismo, ele se torna um artista apologético da vida, ao mesmo tempo artesão competente da palavra e profissional do conhecimento, mas não sem fazer vibrar, à semelhança do que ocorre nos "fragmentos", que foi como expressamente denominou suas últimas composições, uma nota dissonante de aceitação da morte. Aceitação trágica, de entranhado *amor fati*, como nos versos "— Inês, Inês, quem sobrevive, quem,/ nos filhos que fabrica?" ou nesses dois outros "Gaivota, vais e voltas,/ gaivota, vais — e não voltas." e "Juventude —/ a jusante maré entrega tudo — ".

Balada

(Em memória de um poeta suicida)

Não conseguiu firmar o nobre pacto
Entre o cosmos sangrento e a alma pura.
Porém, não se dobrou perante o facto
Da vitória do caos sobre a vontade
Augusta de ordenar a criatura
Ao menos: luz ao sul da tempestade.
Gladiador defunto mas intacto
(Tanta violência, mas tanta ternura)

Jogou-se contra um mar de sofrimentos
Não para pôr-lhes fim, Hamlet, e sim
Para afirmar-se além de seus tormentos
De monstros cegos contra um só delfim,
Frágil porém vidente, morto ao som
De vagas de verdade e de loucura.
Bateu-se delicado e fino, com
Tanta violência, mas tanta ternura!

Cruel foi teu triunfo, torpe mar.
Celebrara-te tanto, te adorava
Do fundo atroz à superfície, altar
De seus deuses solares — tanto amava
Teu dorso cavalgado de tortura!
Com que fervor enfim te penetrou
No mergulho fatal com que mostrou
Tanta violência, mas tanta ternura!

Envoi

Senhor, que perdão tem o meu amigo
Por tão clara aventura, mas tão dura?
Não está mais comigo. Nem contigo:
Tanta violência. Mas tanta ternura.

Nam Sibyllam...

Lá onde um velho corpo desfraldava
As trêmulas imagens de seus anos;
Onde imaturo corpo condenava
Ao canibal solar seus tenros anos;
Lá onde em cada corpo vi gravadas
Lápides eloqüentes de um passado
Ou de um futuro argüido pelos anos;
Lá cândidos leões alvijubados
Às brisas temporais se espedaçavam
Contra as salsas areias sibilantes;
Lá vi o pó do espaço me enrolando
Em turbilhões de peixes e presságios —
Pois na orla do mundo as delatantes
Sombras marinhas, vagas, me apontavam.

Acima, em 1950, Mário Faustino escrevendo em Belém, no Pará, onde cresceu: palavra "solta e fecundante" na combinação de várias tonalidades e unidades de cunho narrativo

Ego de Mona Kateudo

Dor, dor de minha alma, é madrugada
E aportam-me lembranças de quem amo.
E dobram sonhos na mal-estrelada
Memória arfante donde alguém que chamo
Para outros braços cardiais me nega
Restos de rosa entre lençóis de olvido.
Ao longe ladra um coração na cega
Noite ambulante. E escuto-te o mugido,
Oh vento que meu cérebro aleitaste,
Tempo que meu destino ruminaste.
Amor, amor, enquanto luzes, puro,
Dormido e claro, eu velo em vasto escuro,
Ouvindo as asas roucas de outro dia
Cantar sem despertar minha alegria.

FEROZ INDEPENDÊNCIA

Adepto do *make it new* de Pound, Faustino criticou Drummond apostando na idéia da ruptura sem, contudo, abrir mão da densidade da palavra

Por José Castello

É exagero dizer que Mário Faustino tenha sido, como já fizeram críticos e poetas, um dos três mais importantes nomes da poesia brasileira na segunda metade do século 20. Morto precocemente, vivia o apogeu de sua inquietação intelectual e, por certo, muitas surpresas ainda tinha para oferecer. Ainda assim, com a poesia decepada por uma tragédia pessoal, ele ocupa, no cenário poético brasileiro, uma posição se não privilegiada, pelo menos estratégica, postado que está no cruzamento em que o futuro de nossa poesia se decidiu.

Como os concretistas, a quem ele admirou, Faustino foi adepto do *make it new* de Ezra Pound e um leitor dedicado de Mallarmé. Por conta dessa filiação, chegou a criticar, com violência, a poesia de Drummond, afirmando que lhe faltava um senso de progresso. Nesse sentido, foi ainda um devedor dos modernistas, para quem a arte devia caminhar sempre em linha reta, dando saltos de qualidade, para a frente e só para a frente. Contudo, mesmo inebriado pela idéia da ruptura, Faustino foi também um poeta que acreditou na densidade da palavra. Em seu poder de cavar e, assim, ir apalpando a existência humana. De um lado, numa imitação dos concretistas e de seu grande guru, João Cabral de Melo Neto, ele agiu como um poeta-arquiteto, racional, seguro de sua técnica, um artífice. De outro, foi, como um Vinicius de Moraes, poeta colocado em outro extremo, um sujeito para quem a poesia não podia se desligar da vida e da experiência e estava presa, irremediavelmente, aos grandes temas, que vêm desde a Antigüidade, da vida, do amor e da morte.

É interessante pensar no duplo significado da palavra experiência, sobretudo pelo fato de Faustino ter editado a página *Poesia-Experiência*. De um lado, a experiência remete à idéia de experimentação, isto é, à busca do novo e do desconhecido; por outro, a experiência liga-se ao vivido, àquilo que um sujeito experimenta no mundo real, isto é, à pratica pessoal. E aqui já não importa mais se falamos de experiência "nova", ou "velha", mas sim daquilo que se prova e que, por fim, nos distingue uns dos outros, fazendo de nós aquilo que somos. Seja o que cada um vier a ser, ou puder ser.

Mário Faustino escreveu sempre mirando nessa dupla perspectiva, do desejo de experimentar o imprevisível, mas também do apego ao experimentado e vivido. Nesse aspecto, desviou-se da rota concretista e dos experimentalistas, conservando uma posição de ambivalência que define, no fim das contas, sua poesia. Posição expressa no lema "repetir para aprender, criar para renovar", que ele tanto apreciou. E por isso, e apesar do interesse pela inovação, Faustino não aboliu os versos de seus poemas. Poemas inquietos, mas que resguardam uma inquietação espiritual e também não perdem o senso do épico, no qual o sujeito que escreve é, simultaneamente, o herói de uma luta. Luta que, no caso de Faustino, se trava não só no campo da

Acima, Faustino em foto tirada em Newport Beach, na Califórnia (1951): desvinculado da Geração de 45 do Modernismo, cobrou a busca de novas formas, sempre seguindo o lema "repetir para aprender, criar para renovar"

FOTOS ACERVO BENEDITO NUNES

O ALBATROZ

POESIA — EXPERIÊNCIA

SÁ DE MIRANDA

PARA QUE POESIA?

PRIERE

PRECE

ANTONIN ARTAUD

Ao lado, fac-símile da página *Poesia-Experiência*, editada por Faustino durante quase três anos no *Jornal do Brasil*, onde abriu espaço para o Concretismo, movimento do qual acabou se afastando e que, por ironia, prosperou caoticamente após sua morte prematura

linguagem, mas também do mundo real – e, sobretudo, nesse vão, tenso e obscuro, que separa os dois, ali onde a poesia é possível.

Além disso, Mário Faustino foi um poeta erudito – tradutor de Horácio, Goethe, Baudelaire, Eliot –, então não se pode dizer que agiu ingenuamente. Apesar de ter começado a publicar no início dos anos 50, foi também um escritor desvinculado da Geração de 45; ao contrário, um homem sempre interessado em delimitar sua independência, quer dizer, a singularidade que, muito além de todo espírito de escola, define um poeta. Com seus versos longos e sedosos, Faustino buscou uma ruptura com o presente (que, como crítico literário, nos artigos que assinou semanalmente no *Jornal do Brasil*, panfletários e polemistas, sempre criticou com rispidez), sem, no entanto, se desvincular do passado – tornando-se assim, ele próprio, e sua poesia, um elo entre o passado e o futuro. Não foi à toa que Faustino chegou a se ver, algumas vezes, como um novo Cristo, incompreendido e abandonado, crença que exercitou em muitos versos de caráter místico nos quais, nem por isso, abandonou o erotismo e a tragédia.

Mário Faustino foi um poeta absolutamente singular – e por isso deixou marcas em tantos poetas singulares e fortes que o sucederam. Pouco dele se encontra, por exemplo, nos poetas da "geração mimeógrafo", dos anos 70, ainda interessados em configurar uma "geração" e com uma escrita marcada pelo interesse no cotidiano e pelo desleixo. Ao contrário, a postura ímpar de Faustino, feroz em sua independência, vai aparecer, já, em grandes poetas como Manoel de Barros e Hilda Hilst, ambos conhecidos pelo caráter absolutamente singular e feroz de sua escrita. Ali onde a poesia se confunde com o inconfundível.

Cavossonante Escudo Nosso

Cavossonante escudo nosso
palavra: panacéia
ornado de consolos e compensas
enquanto a seta-fado
nos envenena ambos tendões
rachados.

No sabuloso mar na salsa areia
alimento não cresce
cobras crescem
e nos impõe silêncio o bramir vero
do veado oceano
cio cio
verdade, matogrosso universal
viscosamente ouvida
não palavras não palavras
e do cosmo selvagem
recém recém tombada:

AMOR
estrela inominada pedra lava
escudo panejante panacéia
(a cruz se enfuna)
bólide trespassando chão-essência
peito-presença

AQUI

estamos.
Entre nome e fenômeno balança
nunca meu coração:
ferido sangra
pelo rosto do ser e por seus rins,
indiferente, he le na, às sílabas
véus teu ventre disfar-farçando:
ele singra ele sangra ele roxo
espuma...
pela forma da coisa por seu peso
e pára de pulsar rugindo contra
o que serve de rocha e despedaça
a liberdade sétima – tocar
a liberdade oitava – penetrar
a liberdade inteira – conhecer:

COR AÇÃO

o sopro do metal ressoa chama
para a luta real
(há remoinhos)
cavossonante escudo rebentamos
a fraga estilhaçamos nus sem-pele
estrelorientados rumo-nós
boiamos
ainda que parados:
mudos:
somos.

Vida Toda Linguagem

Vida toda linguagem,
frase perfeita sempre, talvez verso,
geralmente sem qualquer adjetivo,
coluna sem ornamento, geralmente partida.
Vida toda linguagem,
há entretanto um verbo, um verbo sempre, e um nome
aqui, ali, assegurando a perfeição
eterna do período, talvez verso,
talvez interjetivo, verso, verso.
Vida toda linguagem,
feto sugando em língua compassiva
o sangue que criança espalhará – oh metáfora ativa!
leite jorrado em fonte adolescente,
sêmen de homens maduros, verbo, verbo.
Vida toda linguagem,
bem o conhecem velhos que repetem,
contra negras janelas, cintilantes imagens
que lhes estrelam turvas trajetórias.
Vida toda linguagem –
como todos sabemos
conjugar esses verbos, nomear
esses nomes:
amar, fazer, destruir,
homem, mulher e besta, diabo e anjo
e deus talvez, e nada.
Vida toda linguagem,
vida sempre perfeita,
imperfeitos somente os vocábulos mortos
com que um homem jovem, nos terraços do inverno, contra a chuva,
tenta fazê-la eterna – como se lhe faltasse
outra, imortal sintaxe
à vida que é perfeita
língua
eterna.

Não são muitos, na verdade, os poetas que, depois deles, foram capazes de conservar essa posição ambivalente, e atroz, lugar que, pelo que guarda de tenso e explosivo, exige extrema coragem intelectual e existencial. Desse modo, não se pode apontar discípulos de Faustino, seja por semelhança, ou por influência. Os verdadeiros seguidores são aqueles que, atendo-se ao espírito independente e raivoso do poeta piauiense, nele se empenham em forjar a própria singularidade, desinteressados tanto em cânones, como em escolas, ou no jogo narcísico das semelhanças. O polemista Mário Faustino pode ser visto, um pouco, em Paulo Leminski. Não o poeta, já que Leminski, ao contrário dele, teve sempre muita dificuldade para renegar seus mestres. Fora isso, presos a ele por laços quase invisíveis, estão poetas (poucos, mas de grande potência) como Fabrício Carpinejar, Lucinda Persona, Dora Ribeiro, Marco Luchesi, Pedro Dantas, Luiz Ruffato. Vozes raras e de coragem extrema que, sem se preocupar com o alinhamento a escolas ou com descendências, escrevem unicamente para encontrar a própria voz – e isso não é pouco.

Nesse sentido, o *make it new* de Pound poderia ser substituído por algo como "faça como só você sabe fazer". A luta pela singularidade exige, de um lado, grande desprendimento, mas de outro, extrema constância e rigor. É justamente essa posição fronteiriça, entre o desejo de descoberta e a conexão atenta com o real, que caracteriza os grandes poetas desde a Antigüidade. Alinhados ou menos desalinhados a escolas, tendências e gerações, e trabalhando essa posição com entusiasmo, eles se caracterizam por colocar, acima de tudo, o desejo de encontrar a própria voz. Cavam, enfim, o próprio coração. Ato de coragem fundamental, sem o qual toda poesia, toda arte, perde seu valor. ■

O Que e Quanto

O Homem e Sua Hora e Outros Poemas, **de Mário Faustino. Companhia das Letras, preço a definir**

O passado sem fim

Em *Os Anéis de Saturno*, o escritor alemão W. G. Sebald dá uma nova dimensão à narrativa que mescla ficção, ensaio e memorialismo. Por Hugo Estenssoro, de Londres

Henry James, um escritor que nem sequer considerava a possibilidade de fazer concessões ao público, costumava dizer que incluir um sonho numa narrativa é perder um leitor. Algumas vezes, de fato, perde-se até o autor, como sugerem os romances inacabados de Kafka. Uma narrativa é o contrário de um sonho. É uma ordem e uma trajetória que tem o sentido irrefutável do objeto que existe em si, imune à nossa eventualidade. Os sonhos, como a vida, são incompletos, ambíguos e sempre interrompidos prematuramente: *La Vida Es Sueño*, diz o dramaturgo espanhol Calderón de la Barca. Daí a força e magia especiais das obras que conseguem outorgar a óptica dos sonhos à ficção sem cair na tediosa vaidade de contá-los. Em Proust, no próprio Kafka, em Borges (e seu *Aleph*) uma vertiginosa nitidez dá a sensação de se ver o todo e o detalhe infinitesimal ao mesmo tempo. O leitor brasileiro encontrará a mesma rara experiência nos livros extraordinários do alemão W. G. Sebald (1944-2001), que, depois de *Os Emigrantes*, tem publicado no país *Os Anéis de Saturno*.

Quando Sebald morreu num acidente automobilístico, em dezembro do ano passado, o sentimento de perda foi intenso. Escritor de vocação tardia, publicou seu primeiro "romance" (as aspas serão explicadas) só em 1990, com 46 anos. O último, *Austerlitz*, lançado pouco antes de sua morte, foi aclamado como uma obra-prima que abria novas perspectivas; hoje sabemos que é o ápice de um monumento já acabado. Não deixa de haver um certo simbolismo na brevidade de sua fulgurante carreira literária e a cega fatalidade de sua morte prematura. Em *Os Anéis de Saturno*, Sebald comenta, contemplando os "vestígios da destruição" do que foi uma orgulhosa mansão senhorial de que só ficam ervas daninhas: "Às vezes penso que basta um só segundo terrível para que toda uma época termine".

Sebald, de fato, pode ser considerado como um paradigma da época literária em que vivemos, o que explica o reconhecimento instantâneo com que sua obra — apenas quatro "romances" — foi acolhida. Ele encarnou o espírito do nosso tempo e as suas possibilidades literárias num período que parece falaz e venal. Grandes romances continuam sendo publicados, mas alguns dos maiores escritores da atualidade parecem preferir narrativas que podem também ser classificadas de ensaios, livros de viagens, memórias ou autobiografias, não "romances". Dois bons exemplos são os italianos Claudio Magris e Roberto Calasso. É um fenômeno novo que vale a pena examinar.

Muitos dos atuais figurões da literatura mundial, como o americano Norman Mailer, o mexicano Carlos Fuentes, o alemão Günter Grass e o espanhol Juan Goytisolo são excelentes escritores. Mas a sua inventiva idiomática, a cintilante inteligência e sensibilidade de suas percepções, a audácia e maestria de seus malabarismos técnicos produzem intermináveis romances de impenetrável ilegibilidade. Só a burocracia cultural universitária, faminta de dificuldades arbitrárias que se prestam à explicação, os aprecia sem restrições. O público — e refiro-me ao "leitor comum" culto de Virginia Woolf, o verdadeiro público de todo romancista sério — se esforça, boceja e prefere o subgênero do romance policial bem escrito (como os excelentes thrillers do italiano Andrea Camilleri). Todos os escritores mencionados, no entanto, são brilhantes ensaístas, repórteres, memorialistas, cujos volumes nesses gêneros expressam com elegância e eficácia os elementos que lastram e castram sua obra novelística.

FOTO GEORGE KANACH/GETTY IMAGES

Acima, paisagem de Suffolk, na Inglaterra, um dos "cenários" do escritor alemão no livro: a vista do todo e do detalhe infinitesimal ao mesmo tempo

O problema não é novo, e sem maiores riscos podemos afirmar que seu santo padroeiro é Flaubert e a literatura livresca. Flaubert é talvez o primeiro romancista que "escreve" seus romances: isto é, o primeiro (com os distantes antecedentes, parciais, de Cervantes e Sterne) em que o ato de escrever, e de contemplar-se escrevendo, é mais importante que a história que narra. Um pouco o equivalente ao tedioso narcisismo de incluir nossos sonhos numa narrativa. Não surpreende, então, que a única de suas produções que oferece o genuíno prazer da leitura seja a sua correspondência, e em especial aquela que se apóia nas experiências vividas durante sua viagem ao Egito. É só compará-la ao desolado monumento da *Tentação de Santo Antônio* para apreciar os estragos que causa o formato novelístico forçado.

Há porém uma linhagem de autores em que o simples ato de escrever — de reinventar o mundo com a palavra — encontra um miraculoso equilíbrio com a ficção convencional: Proust, Musil, Nabokov e, até certo ponto, Bellow são alguns exemplos. Mas com Borges chegamos a um ponto de ruptura. Suas narrativas ensaísticas e ensaios narrativos se espalharam pelo mundo das letras como um vento de liberação. É claro que, como todo autor revolucionaria-

mente original, Borges limitou-se a continuar a tradição. Nas suas aventuras metafísicas cabe tudo, como cabe tudo na tradição secreta, apesar de gloriosa, de que Borges tinha se apropriado: a de Luciano e Montaigne, a de Robert Burton (autor de *A Anatomia da Melancolia*, em 1621) e Richard Burton (aventureiro e tradutor de *As Mil e Uma Noites*, entre 1885 e 1888), a de Marcel Schwob e Chesterton, além da história da filosofia, das idéias, da literatura e das religiões.

Na década de 80 Borges já é um ponto de referência mundial até para os que não o leram. Autores-chave das principais literaturas incursionam com familiaridade cada vez maior no hibridismo formal que desatrela a narrativa das formas novelísticas, como o italiano Calvino, o austríaco Bernhard, o britânico Chatwin, o mexicano Alejandro Rossi. Outros autores, como Naipaul, encontram o caminho instintivamente. De todos os numerosos e prestigiosos resenhistas da obra de W. G. Sebald, só Susan Sontag menciona Naipaul e seu *O Enigma da Chegada* (1987) como um antecedente do alemão. Mas não leva adiante a sua intuição. No entanto, não seria surpresa que *O Enigma*.. tenha deflagrado o tardio e quase involuntário debute literário de Sebald: lá está a narrativa autobiográfica com seus deslocamentos emocionais, a experiência do exílio voluntário (Sebald viveu na Inglaterra desde seus 22 anos) e da viagem como catarse, os epigramáticos resumos históricos e biográficos, em que os excêntricos predominam, e sobretudo o pessimismo elegíaco ante a destruição, a morte e o esquecimento.

No mesmo livro, Naipaul conta como concebeu uma obra que poderia ser assinada por Sebald, *The Loss of Eldorado* (1969): conectar uma pequena ilha perdida no Caribe "a grandes figuras e grandes eventos", Colombo, *sir* Walter Raleigh, Francisco de Miranda, escravidão e plantações de cana-de-açúcar (que figuram em *Os Anéis...*), e depois decadência, ruína, destruições do tempo e da natureza e, finalmente, ao esquecimento, até que um escritor – por razões pessoais e estéticas – a ressuscita num livro. Essa é uma descrição que serve para toda a obra de Sebald. Mas o alemão – que chega a um gênero já estabelecido – lhe dá uma nova dimensão de nobre grandeza (Sontag *dixit*). Onde Naipaul procura, Sebald encontra. Despojando-se de alguns resíduos estruturais conservados por Naipaul, Sebald trabalha numa forma depurada e livre, em que profundas ressonâncias podem ser obtidas descartando toda linearidade. O uso de fotografias em seus livros, que não ilustram o texto mas lhe fazem contraponto, é também um achado. Falando de *sir* Thomas Browne, um médico e ensaísta do século 17, cuja obra é uma barroca meditação sobre a morte, Sebald diz, em *Os Anéis...*, de seu estilo: "Quanto maior a distância, maior a limpidez da vista. É como enxergar através de uma luneta e um microscópio ao mesmo tempo". O mesmo podemos dizer dele. Mas o efeito geral lembra o poeta filósofo Lucrécio (95-55 a.C.). Além do pessimismo de Naipaul e dos melancólicos autores – *sir* Thomas Browne, Edward Fitzgerald, Chateaubriand – que aparecem em *Os Anéis...*, Sebald nos dá uma visão da história e do cosmo *sub specie aeternitatis* ("do ponto de vista da eternidade"), em que os mortos ainda vivem, em que o passado, como em Faulkner, não termina de passar, em que "todos os momentos de nossa vida ocupam o mesmo espaço, como se os eventos futuros já existissem e estivessem apenas esperando por nós até que finalmente encontremos nosso caminho até eles". ■

Acima, W. G. Sebald, que viveu na Inglaterra desde seus 22 anos; abaixo, uma seqüência das muitas fotos que ilustram *Os Emigrantes*, outro livro seu traduzido no Brasil: contrapontos a histórias em que os mortos ainda vivem, em que o passado não termina de passar

O Que e Quanto

Os Anéis de Saturno, de W. G. Sebald, tradução de Lya Luft. Editora Record, preço a definir. Outro livro do autor publicado pela mesma editora: *Os Emigrantes*, também com tradução de Lya Luft, 240 págs., R$ 28

FOTOS DIVULGAÇÃO / FOTOS EXTRAÍDAS DO LIVRO *OS EMIGRANTES*, DE W. G. SEBALD/EDITORA RECORD

Trevas sobre o mar

Em *Ritos de Passagem*, William Golding, Prêmio Nobel de Literatura em 1983, usa uma narrativa de navegação para fazer uma reflexão sobre o Mal

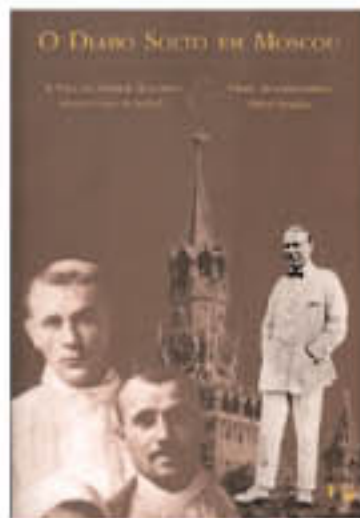
A Inglaterra foi não só a rainha dos mares como da literatura que eles inspiram. O romance *Ritos de Passagem*, do Prêmio Nobel de Literatura de 1983, William Golding (1911-1993), confirma essa tradição que supera países como Holanda, França e Portugal, que também construíram impérios navais. O livro, publicado pela Nova Alexandria, com tradução de Elsa Martins (200 págs., R$ 28), é assumidamente arcaico na sua linguagem do século 19, em que o enredo está situado. Nele, o autor usa o tom de fábula moral dos ficcionistas que o antecederam numa viagem da Europa à Austrália, reproduzindo a bordo da embarcação os valores e a miséria da sociedade britânica colonialista.

Narrativa de dimensões metafísicas, solene, pode ser árida caso se esperem só façanhas momentosas. Nela predomina a reflexão sobre o Mal, embora não faltem intrigas e crueldades. Como na "Velha Albion" real, o barco ostenta a separação rígida entre gente de estirpe e posses e os imigrantes que rumam para o desconhecido. Implacável navegação aos gritos da marujada, "aquele terrível som inglês que sempre aterrorizou o inimigo".

Relato de época e de idéias, é um típico escrito do Golding de *O Senhor das Moscas*. Ou seja, um criador circunspecto na saga naval anglo-saxã que inclui de Daniel Defoe, de *Robinson Crusoé*, ao americano Herman Melville, de *Moby Dick*, sem esquecer o marinheiro polonês Józef Konrad Nalecz, que naturalizado britânico, tornou-se conhecido como Joseph Conrad de *O Espelho do Mar* e *O Coração das Trevas* – todos traduzidos no país. Já Portugal, que além de *Os Lusíadas*, contribuiu para o gênero com *História Trágico-Marítima*, de Bernardo Gomes de Brito e *Peregrinação*, de Fernando Mendes Pinto, não conta com edições brasileiras dessas duas maravilhas. – JEFFERSON DEL RIOS

Acima, o livro e, no alto, o escritor inglês: miséria do colonialismo

Na contracorrente da história

Edição traz contos, novelas e um ensaio sobre Mikhail Bulgákov, o escritor russo que desafiou os cânones da sociedade e da arte soviéticas

Acima, o volume sobre o autor que, censurado, perseguido pelo Estado e relegado ao ostracismo, falava dos "abismos sem fundo da ignomínia e da calamidade" da URSS stalinista

Testemunha e participante dos debates culturais que se seguiram à Revolução de 1917, o russo Mikhail Bulgákov (1891-1940) é conhecido sobretudo pelo já clássico romance *O Mestre e Margarida*, uma releitura do mito fáustico já lançada no Brasil, mas atualmente fora de catálogo. Agora, com a publicação de *O Diabo Solto em Moscou – A Vida do Senhor Bulgákov & Prosa Autobiográfica* (Edusp, 584 págs., R$ 42), o leitor brasileiro pode conhecer os contos e as novelas, traduzidos diretamente do russo, de um escritor sempre pronto a colocar o dedo nas feridas da sociedade. A primeira parte do volume é um elucidativo ensaio crítico-biográfico do tradutor Homero Freitas de Andrade e inclui ainda uma seleta da correspondência e do diário de Bulgákov, além da reprodução de documentos até há pouco tempo inéditos, como o interrogatório a que a polícia secreta stalinista submeteu o escritor. Após trocar a medicina pela literatura, Bulgákov denunciou os desmandos da política cultural oficial e pagou um preço alto por seu inconformismo diante dos "abismos sem fundo da ignomínia e da calamidade" do regime comunista: considerada anti-soviética e burguesa, sua ficção foi banida das livrarias, e suas peças deixaram de ser encenadas a partir de meados dos anos 20. Acabou seus dias no ostracismo, numa sinecura no Teatro de Artes de Moscou.

Escritos entre 1919 e 1929, os relatos de Bulgákov – sobretudo *A Morfina* e *Boemia* – exploram o contraste entre antigos e novos costumes, o lado tragicômico da formação do "novo homem" soviético. Isso numa época em que o Estado investia pesadamente nas artes como instrumento de "conscientização das massas". Apesar de ser amigo de vanguardistas como Maiakóvski, Mandelstam, Meyerhold e Zamiátin, Bulgákov era um intelectual à moda antiga, apegado aos valores monarquistas da *intelligentsia* russa pré-revolucionária e traumatizado pelas cenas de violência que testemunhou. Hoje, além de ser reconhecido como um dos mais importantes escritores russos do século 20, é considerado um dos profetas do colapso da URSS. – LUCIANO TRIGO

FOTO REPRODUÇÃO/AE

POR LUÍS ANTÔNIO GIRON

RUMO À ESCURIDÃO

No festejado romance *O Enteado*, o argentino Juan José Saer combina realidade, sonho e lembrança numa história densamente poética

O escritor argentino Juan José Saer é pouco lido no Brasil, talvez por ter-se mantido à franja da explosão da literatura hispano-americana nos anos 70, protagonizada por vários de seus conterrâneos. Apesar de celebrado como mestre da narrativa em espanhol, Saer tem passado incólume pelos modismos. Depois de *Ninguém, Nada, Nunca* e *A Pesquisa*, sai agora no Brasil o romance *O Enteado*, um de seus livros mais festejados pela maneira como tece recordações, sonhos, realidade e imaginação numa história densamente poética.

Ao publicar *O Enteado*, em 1983, Saer já havia consolidado a reputação literária. Nasceu em 1937, ministrou aulas de cinema na Universidade Nacional do Litoral da Argentina. Seu primeiro livro, de contos, *En la Zona*, foi editado em 1960. O primeiro romance veio à luz seis anos depois com o título de *La Vuelta Completa*. Desde 1968 mora na França, onde é professor de Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Rennes. Acaba de lançar seu 20º livro, uma reunião de contos extraídos de longa atividade literária.

O Enteado oferece boa, conquanto tardia, entrada para o universo complexo e estranho do autor. Sua produção se curva à dicotomia aristotélica "poesia/história", em que ponto uma se funde à outra, que realidade ou realidades interferem na fábula, como um enredo se constrói por camadas de tempo e espaço. Saer espacializa a memória, dramatizando sua tentativa vã de fixar o tempo.

Ora, no romance *O Enteado*, tais questões recebem uma fibratura lírica. O entrecho soa convencional, ainda mais se transposto para o contexto literário brasileiro, no qual foi muito explorado. Um velho marinheiro espanhol narra, à luz agônica de uma vela, um episódio de sua juventude. Conta como seu navio naufragou no rio da Prata e foi capturado por uma tribo canibal. Poupado e adotado como uma espécie de mascote (daí o título do livro), permaneceu dez anos entre os indígenas. Observou seus costumes, aprendeu a língua "desconexa" e constatou, aterrado, que aqueles homens amargavam a desesperança, presos ao espaço, à antropofagia e à iminência da própria aniquilação.

A tribo, como a humanidade, destina-se a ser tragada pela escuridão, talvez a única realidade palpável. A rotina da devoração de corpos humanos encobre a descrença, palpitante na língua indígena, que não representa fenômenos como reais, pois não possui o verbo "ser", mas só "parecer". Cada índio dirige-se ao enteado como a lhe fornecer um personagem, já que cumpre ao prisioneiro sobreviver a ela e moldá-la a uma narrativa.

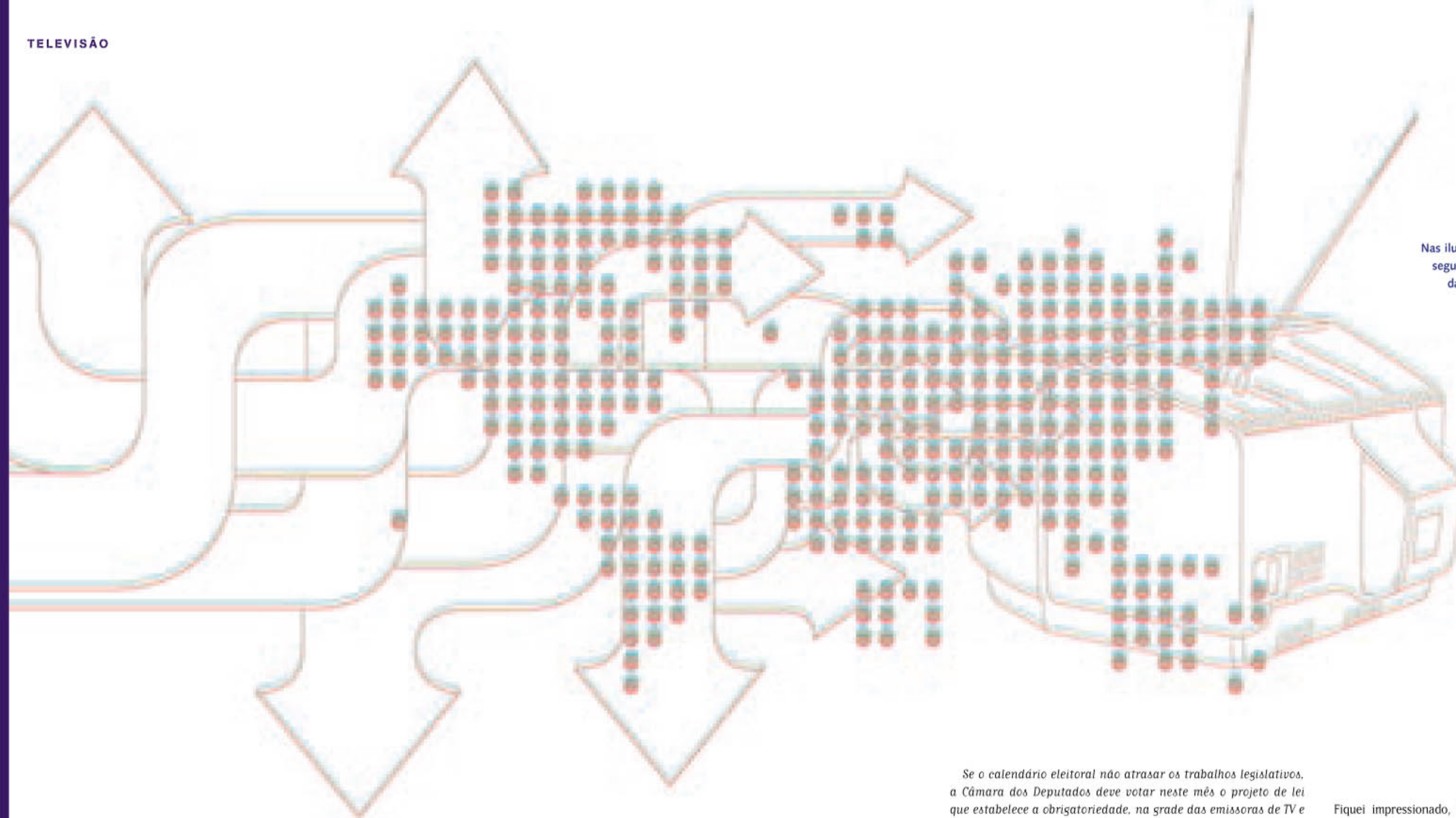
"Queriam que de sua passagem por esse espelhamento material ficasse uma testemunha e um sobrevivente que fosse, diante do mundo, seu narrador", conta o velho. Os feitos humanos existem para desembocar num livro, como diria Homero e repetiria Mallarmé. Despido do ideal da fidelidade histórica e da luz bruxuleante que ilumina a página, o narrador sabe que também será devorado pela escuridão. A literatura, ensina, não passa de um traste sublime que erra pela impensável noite dos tempos.

FOTO CLEO VELLEDA/FOLHA IMAGEM

Acima, a edição brasileira e o autor: universo complexo e estranho

O Enteado, de Juan José Saer, tradução de José Feres Sabino. Iluminuras, 190 págs., R$ 25

TÍTULO	**Cidade de Deus** Companhia das Letras 408 págs., R$ 34	**O Anjo Azul** Estação Liberdade 240 págs., R$ 30	**Vícios e Virtudes** Record 224 págs., R$ 30	**Os Malavoglia** Ateliê Editorial 368 págs., R$ 30	**Teu É o Reino** Globo 408 págs., R$ 41
AUTOR	**Paulo Lins** nasceu em 1958 no Rio de Janeiro e morou na Cidade de Deus. Formado em Letras, é professor e pesquisador na área de Antropologia. Nos anos 80, integrou a Cooperativa de Poetas, um movimento experimental, e publicou o livro de poesias *Sobre o Sol*.	Filho da brasileira Julia Mann, **Heinrich Mann** (1871-1950) nasceu na Alemanha. Notabilizou-se principalmente pelos ensaios que escreveu sobre literatura, mas também foi tradutor, dramaturgo e romancista, com obras como *O Súdito* e *A Pequena Cidade*.	**Helder Macedo** nasceu em 1935 na África do Sul, morou em Moçambique e Portugal e, com a ditadura salazarista, fixou-se na Inglaterra. Após a Revolução de 1974, foi ministro da Cultura em Portugal. Entre seus livros estão *Pedro e Paula* e *Partes da África*.	**Giovanni Verga** (1840-1922) nasceu numa família aristocrática da Sicília, na Itália, mas dedicou-se a retratar a miséria dos camponeses locais, em romances e contos como os de *Cenas da Vida Siciliana*, publicado recentemente no Brasil pela Berlendis & Vertecchia.	O cubano **Abilio Estévez** nasceu em 1954 e se graduou em Literatura Hispânica e Filosofia. Na Espanha, recebeu os prêmios Luis Gernuda, pelo livro de poemas *Manual de las Tentaciones* (1989), e Tirso de Molina de Teatro, pela peça *La Noche* (1994).
TEMA	A história da favela Cidade de Deus – originalmente um conjunto habitacional criado nos anos 60 no Rio de Janeiro para desabrigados –, em que se demonstra o acirramento da violência urbana e da deterioração social no Brasil.	Desprezado pelos alunos, o professor conservador de meia-idade Raat (apelidado por eles de *Unrat* – "lixo", em alemão) tem sua vida mudada ao conhecer Rosa Fröhlich, uma cantora e dançarina do cabaré Anjo Azul.	Em um diálogo entrecortado por fragmentos de ficção, dois escritores criam um jogo metalingüístico em torno de uma misteriosa personagem, Joana, que oscila entre uma mulher real e a representação mítica da história de Portugal.	A história de uma tradicional família de pescadores da aldeia de Aci Trezza, na Sicília, que perde a casa para um usurário da região por causa de uma dívida inesperada e luta para recuperá-la em meio à conseqüente dissolução familiar.	Nas proximidades de Havana, as vidas e as expectativas dos estranhos habitantes de um casarão num lugarejo chamado "A Ilha" – uma propriedade isolada e decadente, coberta de árvores e demarcada por velhas estátuas.
POR QUE LER	Baseado em fatos reais e em depoimentos colhidos pelo autor, o romance traça um retrato sem retoques da brutalidade do crime organizado nas "neofavelas" (na expressão de Lins) cariocas.	O romance é um dos maiores clássicos da literatura alemã, que ficou mais famoso ao ser adaptado para o cinema por Joseph von Sternberg, com Marlene Dietrich no papel principal.	Embora seja mais reconhecido como poeta, o autor mostra habilidade em lidar com os recursos da prosa, usando artifícios mais experimentais e criando uma narrativa que foge ao convencional.	O romance é exemplar da obra de Verga, que se caracteriza em grande parte pelo registro dos males sociais advindos do "progresso" por que passava a Itália na época da unificação do país.	Como o melhor da literatura cubana que é produzida e difundida pelo mundo, o romance está longe de ater-se ao político-picaresco, investindo no lirismo e no onírico.
PRESTE ATENÇÃO	Nas (grandes) diferenças em relação ao filme homônimo de Fernando Meirelles, que, contudo, preservou o investimento feito na complexidade dos personagens.	Na forma como o autor usa os personagens como alegoria da deterioração da sisuda Alemanha Imperial no início do século 20, contrastada com o ambiente esfumaçado dos cabarés.	No modo como o autor mescla e atualiza referências do imaginário português, que incluem dom Sebastião – cuja mãe se chamava justamente Joana, de Áustria – e a Revolução dos Cravos.	Na particularidade do seu naturalismo, chamado "verismo", que, diferentemente da linhagem francesa de Zola, se exime de fazer julgamentos, amparando-se na descrição "objetiva" da realidade.	Na narrativa ágil, em que vozes parecem se alternar, às vezes em períodos curtos; em outros, vários, bastante longos, que intercalam pensamentos, diálogos e descrições.
EDIÇÃO	Revista pelo autor, que cortou cerca de cem páginas em relação ao original, publicado em 1997.	Traduzido por Erlon José Paschoal. Capa de Nuno Bittencourt sobre ilustração de George Grosz.	De fácil leitura na paginação. Capa um pouco confusa na diagramação e na escolha da cor.	Acompanhada do texto *O Mundo-Provérbio*, de Antonio Candido, sobre o romance e o escritor.	Tradução de Sérgio Molina. A capa, sem autoria, não é das mais atraentes.
TRECHO	*"O braço decepado não saltou da mesa, ficou ali aos olhos do vingador. A criança esperneava o tanto que podia, seu choro era uma oração sem sujeito e sem um Deus para ouvir. (...) Cortava o outro braço devagar (...) O bebê estrebuchava com aquela morte lenta. As duas pernas foram cortadas com um pouco mais de trabalho e a ajuda do martelo."* (pág. 69)	*"Unrat obrigou sua empregada – ela havia se escandalizado com as visitas da artista Fröhlich – a deixar a casa, com uma tranqüilidade triunfal diante da qual a fúria dela se dissolveu impotente. Para o lugar dela veio uma moça do Anjo Azul. Tinha a aparência de um trapo e recebia em seu quarto o rapaz do açougue, o limpador de chaminés, o homem do gás e todos da rua."* (pág. 150)	*"Ou então, sei lá, o nevoeiro sebastiânico é agora o mesmismo universal da globalização. Ou, se vale tudo, a globalização é já o Quinto Império traduzido em inglês porque o Pessoa estudou em Durban e se calhar ainda anda transmigrado por aí a continuar a treinar-se para ver se finalmente consegue ser o poeta de língua inglesa que era o que ele no fundo mais queria."* (pág. 136)	*"O tio Crocifisso, que era daqueles que cuidam da própria vida e que, quando lhe tiravam o sangue com os impostos, remoía sua bile em silêncio, com medo de coisa pior (...), ficava trancado em casa, no escuro, a desfiar pai-nossos e ave-marias para digerir a cólera contra aqueles que gritavam, e era gente que queria pôr a saque e a fogo o país e roubar quem tinha dois tostões em casa."* (pág. 115)	*"Por mais habitual que seja, não deixa de ser perturbador escutar um choro na Ilha. E mais quando se sabe que esse choro não pertence a ninguém, que é um choro velho, preso ali, entre árvores e paredes, resignado a não desaparecer, um choro sem préstimo, consciente de sua inutilidade e por isso mesmo mais doído, mais choro."* (pág. 280)

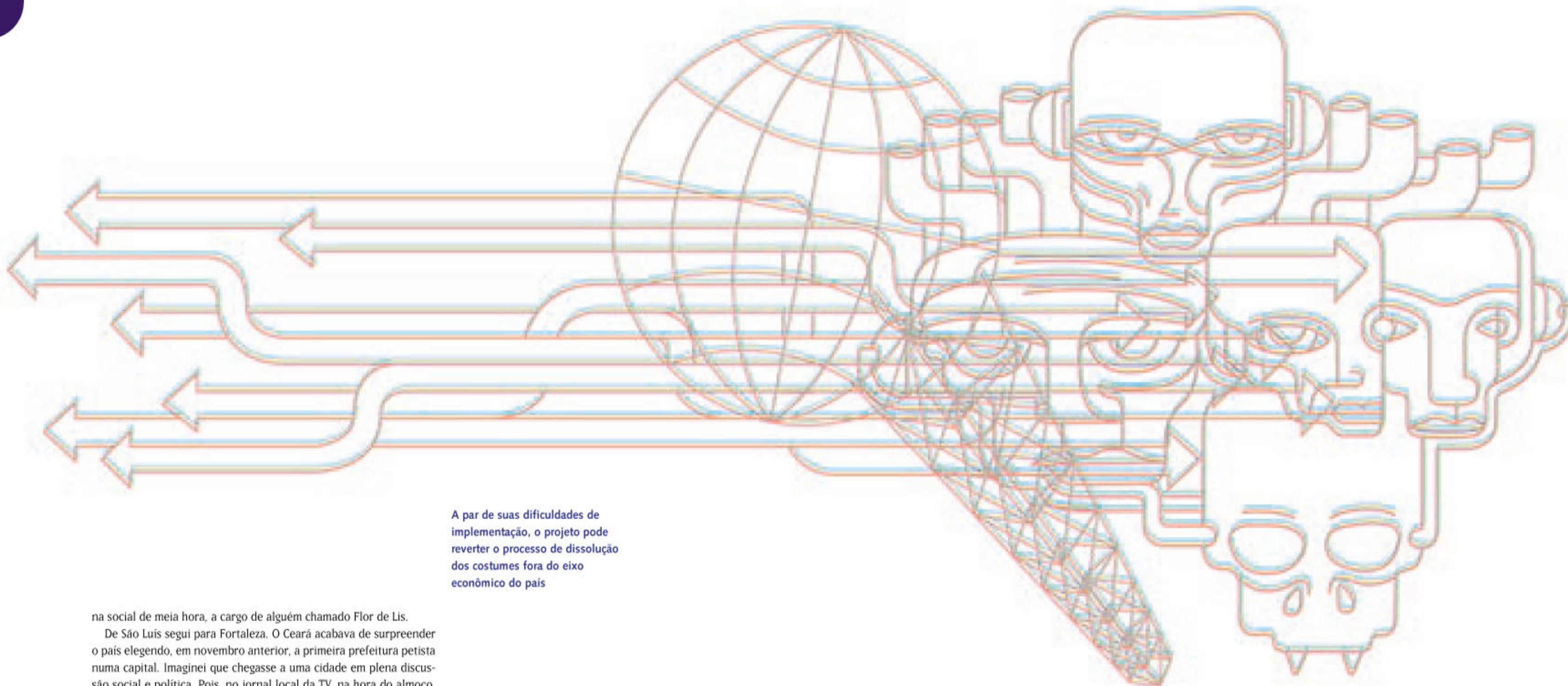
TÍTULO	**Seara Vermelha** Companhia das Letras 264 págs., R$ 33,50	**Os Retratos de Oscar Wilde** Nova Alexandria 280 págs., R$ 35	**Contos Reunidos** Ática 204 págs., R$ 11,90	**Esquetes de Nova Orleans** José Olympio 240 págs., R$ 27	**Tio Tungstênio** Companhia das Letras 340 págs., R$ 34
AUTOR	O ex-detetive **Dashiell Hammett** (1894-1961) é um dos maiores autores de ficção policial dos Estados Unidos. Condenado em 1951 por desacato a um juiz durante o macarthismo, teve a carreira interrompida. Publicou, entre outros, *O Falcão Maltês* e *A Chave de Vidro*.	O irlandês **Oscar Wilde** (1854-1900) foi um dos melhores e mais polêmicos escritores de seu tempo, com obras como as peças *A Importância de Ser Prudente* e *Salomé* e o poema *A Balada do Cárcere de Reading*, escrito após ser preso por homossexualismo.	O escritor , jornalista e político **António de Alcântara Machado** (1901-1935) foi um dos principais nomes do Modernismo. Destacou-se como crítico de teatro, apontando o atraso do que se produzia no país em artigos publicados na imprensa paulista.	Prêmio Nobel de Literatura em 1949, **William Faulkner** (1897-1962) se consagrou com romances ambientados no Sul dos Estados Unidos – principalmente o Mississippi, onde nasceu. Suas obras incluem *Enquanto Agonizo*, *O Som e a Fúria* e *Luz em Agosto*.	O neurologista e escritor **Oliver Sacks** nasceu em 1933, em Londres, e reside em Nova York, onde é professor de Medicina. Entre suas obras estão *A Ilha dos Daltônicos*, *Vendo Vozes*, *Enxaqueca* e *O Homem que Confundiu Sua Mulher com um Chapéu*.
TEMA	Na sórdida Personville – apelidada de *Poisonville* ("Cidade do Veneno") –, um detetive da Agência Continental se depara com um quebra-cabeça ao investigar a morte de um jovem que se empenhava em livrar a cidade do vício.	Além do célebre romance *O Retrato de Dorian Gray* – parábola da degradação moral da Inglaterra vitoriana –, o texto *O Retrato do Sr. W. H.*, em que o autor especula sobre uma paixão entre Shakespeare e seu ator favorito.	Reunião da principal produção ficcional do autor, o que inclui contos de *Brás, Bexiga e Barra Funda* e de *Laranja da China*, entre outros, em que se destacam tipos paulistanos e a influência dos imigrantes italianos na cidade.	Narrativas escritas em 1925, quando o autor morou em Nova Orleans. Publicadas na imprensa local na época, descrevem os tipos mundanos da cidade e, em outra vertente, se fixam no mundo rural, característico de seus romances.	Memórias de infância marcadas pela figura do tio Dave, fabricante de lâmpadas de tungstênio – um nome e um metal que despertavam as fantasias das crianças da família, que viam o tio como um homem de força sobre-humana.
POR QUE LER	Mais que tramas policiais engenhosas, Hammett constrói um retrato da sociedade americana, que contempla tanto o crime organizado quanto a corrupção das instituições e dos altos escalões.	Pela raridade de *O Retrato do Sr. W. H.*, que, publicado apenas agora em português, também tem a singularidade de ter ficado praticamente inédito durante décadas.	Como jornalista, Alcântara Machado foi talvez o melhor escritor a registrar as transformações de São Paulo na virada do século, que de província passava a metrópole industrializada.	Os contos datam do período em que Faulkner abandonava a poesia e começava a se dedicar à prosa, esboçando o estilo e a temática que permeariam sua obra posterior.	Pela escrita leve do autor, na qual as referências à Química, abundantes e precisas, se mesclam com História e memórias afetivas, mantendo ao mesmo tempo rigor e naturalidade.
PRESTE ATENÇÃO	Na personalidade do detetive-narrador, que destoa do certo romantismo durão que Humphrey Bogart imprimiu, por exemplo, a outro personagem do autor, Sam Spade, no cinema.	Na elegância bem-humorada e na erudição de Wilde, marcas de ... do *Sr. W. H.* Escrito um ano antes (1889) de ... *Dorian Gray*, antecipa também formas do famoso romance.	Na ironia e no humor com que Alcântara Machado constrói suas narrativas, numa linguagem direta, destituída de beletrismos, dando naturalidade aos vários personagens que apresenta.	Nos esquetes propriamente ditos, que mostram um autor diferente, brincando com personagens como o "judeu rico", o "padre", "o mendigo" e outros, espalhados em narrativas curtas.	Na facilidade de extrair histórias pessoais da ciência, o que já havia levado Hollywood a adaptar com sucesso *Tempo de Despertar*, do autor, com Robert de Niro e Robin Williams.
EDIÇÃO	No padrão da editora para os livros do autor, usando sua imagem na capa.	Com textos explicativos. Traduções de Aníbal Fernandes e Eduardo Almeida Ornick.	Com anexos e estudos de Djalma Cavalcante e Cecília de Lara, os maiores especialistas no autor.	Com texto explicativo sobre os critérios da antologia, que traz também as datas de publicação.	Belíssima capa de Hélio de Almeida, sobre ilustração de Zaven Paré.
TRECHO	*"O Velho era o gerente da filial de San Francisco da Continental. Também era conhecido como Pôncio Pilatos, porque sorria amavelmente enquanto nos crucificava com trabalhos suicidas. Era um homem gentil, educado, avançado em anos e tão afetuoso quanto a corda de uma forca. Na Agência corria a anedota de que em julho ele era capaz de cuspir pedacinhos de gelo."* (pág. 143)	*"Quando vemos Romeu e Julieta fazemo-nos apaixonados, e o Hamlet faz de nós estudantes. O sangue de Duncan molha-nos as mãos, bramimos com Timon contra o mundo e, quando Lear vagueia no pântano, somos atingidos pelo terror da loucura. Nossa é a branca inocência de Desdêmona e nosso, também, o pecado de Iago."* (de *O Retrato do Sr. W. H.*, pág. 80)	*"Falava tanto que nem parava na cadeira. Andava de um lado para outro. Com grandes gestos. E era um desgraçado: citava Dante Alighieri e Leonardo da Vinci. Só esses. Mas também sem titubear. E vinte vezes cada dez minutos. Desgraçado.* *O assunto já sabe: Itália, Itália e mais Itália. Porque a Itália isto, porque a Itália aquilo."* (do conto *Nacionalidade*, pág. 62)	*"Bem que ele poderia rever sua decisão, pois ainda havia tempo; mas justamente esse fato era parte de sua inquietude. Acabar com aquilo! Ser carne ou peixe, ao invés de não ser nem um nem outro, de ter decidido em definitivo ser um e então sendo forçado a esperar e pensar. É pensando, de fato, que os jovens vão para debaixo da terra."* (do conto *Terra Natal*, pág. 77-78)	*"As lâmpadas do tio Dave eram (...) maiores, mais pesadas e quase absurdamente fortes, parecendo durar eternamente. Às vezes eu torcia para que se queimassem, assim eu poderia quebrá-las (nada fácil), retirar os filamentos de tungstênio e seus suportes de molibdênio, e então ter o prazer de ir até o armário triangular debaixo da escada e pegar uma lâmpada novinha em folha (...)."* (pág. 57)

Nas ilustrações desta pág. e das seguintes, os vários caminhos da difusão: sabor local que reduz desigualdades

Os canais da democracia

Projeto de lei que prevê a obrigatoriedade de produções locais na grade das emissoras pode mudar o perfil excludente da TV brasileira

Por Renato Janine Ribeiro Ilustrações Arthur Carvalho

Se o calendário eleitoral não atrasar os trabalhos legislativos, a Câmara dos Deputados deve votar neste mês o projeto de lei que estabelece a obrigatoriedade, na grade das emissoras de TV e rádio, de uma porcentagem (30%) de "programas culturais, artísticos e jornalísticos totalmente produzidos e emitidos no local de sua sede". De autoria da deputada federal Jandira Feghali (PC do B/RJ), o projeto regulamenta artigo da Constituição Federal. A par das dificuldades técnicas e econômicas para a sua implementação, a aprovação da lei traria significativas conseqüências para a forma e o conteúdo da TV brasileira. A seguir, ***Renato Janine Ribeiro*** *analisa algumas delas.*

Fiquei impressionado, há tempos, com alguns programas regionais de TV. Em 1986 estive no Maranhão. Os noticiários locais eram lamentáveis. Num deles vi o dono da emissora, deputado conservador, fazendo assistencialismo. Era tudo tão malfeito que, numa cena, o pai de uma deficiente física dava-lhe um pequeno tranco, para que ela começasse a agradecer ao parlamentar. Algumas manhãs, o noticiário local da TV Globo era substituído por uma colu-

A par de suas dificuldades de implementação, o projeto pode reverter o processo de dissolução dos costumes fora do eixo econômico do país

na social de meia hora, a cargo de alguém chamado Flor de Lis.

De São Luís segui para Fortaleza. O Ceará acabava de surpreender o país elegendo, em novembro anterior, a primeira prefeitura petista numa capital. Imaginei que chegasse a uma cidade em plena discussão social e política. Pois, no jornal local da TV, na hora do almoço, os locutores anunciavam quem seriam os candidatos a deputado pelos partidos conservadores. A cada nome, acrescentavam: "Será votado no município tal". Nem se davam ao trabalho de dizer que disputariam votos em tais localidades. Não. Seriam votados, e os eleitores que obedecessem. Pode ter sido um ato falho, mas bem significativo.

Os melhores programas tanto em qualidade técnica como em liberdade de idéias, na forma e conteúdo, eram os de rede nacional. O contraste era gritante. Naqueles dias em que Flor de Lis exibia casamentos, com igreja, flores e padrinhos, Caetano Veloso encerrava um show na TV dando um beijo na boca em outro cantor, já não lembro qual. Por um lado, o conservadorismo de costumes e de poder. Por outro, a liberdade.

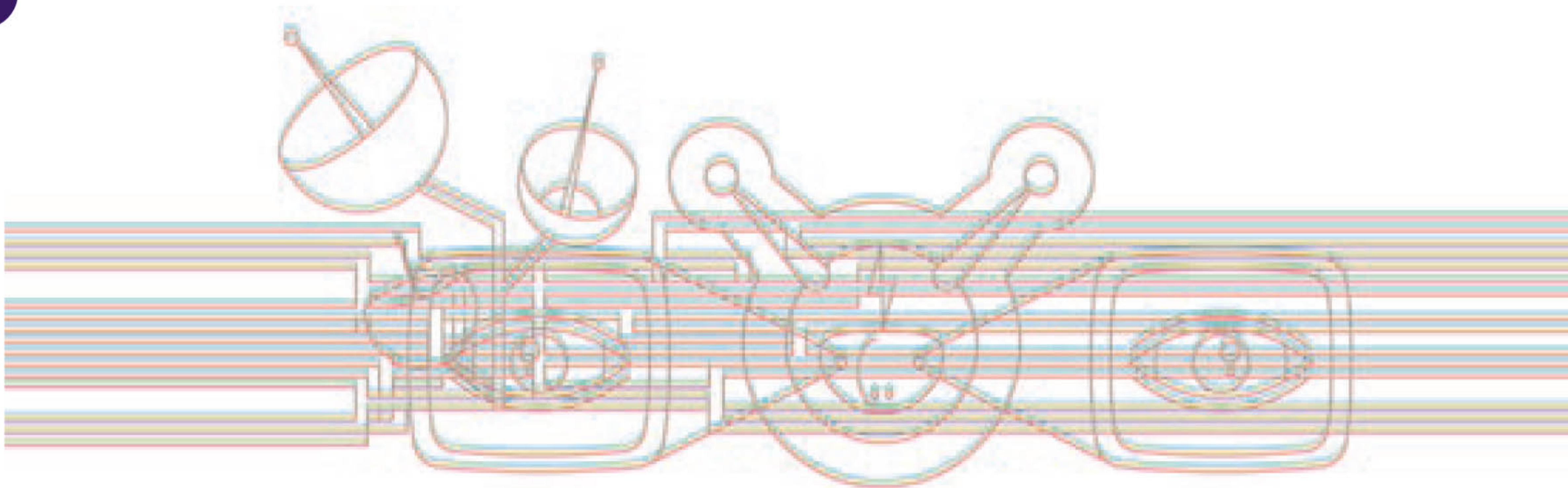
Daí, um paradoxo: uma medida democrática — e que por isso mesmo foi incluída na Constituição de 1988 —, ou seja, a obrigação de regionalizar parte da produção televisiva, poderia ter efeitos perversos e contrários à sua finalidade. Favoreceria a má qualidade técnica e de idéias.

Mas, antes que alguém entenda essas recordações de dezesseis anos atrás como uma crítica ao Nordeste, lembro que eram vestígios da noite — da longa noite ditatorial. Mudou muito, tudo isso. Hoje, é tecnicamente possível uma pequena produtora alcançar alta qualidade de imagem e dispor de bons profissionais. Em Aracaju, assisti no ano passado a bons programas de entrevista em dois canais a cabo.

A qualidade é alta em várias emissoras ᴏᴊᴊ-São Paulo e ᴏᴊᴊ-Rio. Em Minas Gerais, há vários anos a jornalista Leila Ferreira tem um programa que já apresentou entrevistas com escritores presos e consagrados (Osmany Ramos e João Batista Gelpi), com personagens do interior mineiro e até com o chefe do serviço cultural do Museu do Louvre. Outro programa, *Palavra Cruzada*, de Luiz Carlos Bernardes, consiste numa entrevista, agilíssima, de uma hora com uma única pessoa. Vai fundo.

No Rio Grande do Sul, a TV Educativa, que pertence ao Estado, é um dos poucos canais brasileiros a cobrir bem o Fórum Social Mundial (para comparar, uma amiga paulista dizia que — ante o silêncio das emissoras brasileiras — acompanhava esse Fórum, que se realiza todo ano em Porto Alegre, pela TV-5 francesa...). Cresceu muito a programação regional, em tamanho e qualidade.

Entra nesse quadro o projeto de lei que manda trinta por cento da programação de TV ser produzida na própria região. Algumas emissoras reclamam do aumento de custos que isso causaria. O argumento é respeitável, mas o fato básico é que a televisão dá dignidade. Basta ver o que sucede na Itália, na Grã-Bretanha, na França. Esses três países têm falares — ou mesmo línguas — regionais que são dis-

A cidadania, hoje, depende do acesso à mídia eletrônica. Isso não quer dizer tanto o direito de ver TV, que já está assegurado, mas o direito de ter sua cultura, seus valores, exibidos nela

tintos do principal. O galês tem algumas horas de antena na Grã-Bretanha, muito mais do que o bretão na França. Na Itália, os dialetos do norte aparecem na televisão local mais que os do sul.

Tudo isso tem sentido político e social. A cidadania modernissíma, ou mesmo pós-moderna, depende do acesso à mídia eletrônica. Isso não quer dizer tanto o direito de ver TV, que está assegurado (no Brasil, 98% da população dispõem de televisores – mais gente do que tem geladeira em casa), mas sim o direito de ter sua cultura, seus valores, exibidos nela. É aparecer, ainda que indiretamente, na tela. É ser personagem, não só espectador. Esse reconhecimento é fundamental para o respeito às identidades que há numa sociedade complexa.

Como funciona nossa televisão, aqui? Ela dissolveu vários costumes locais. Hoje, o artesanato regional – um dos primeiros produtos a chamar a atenção do turista – se padronizou ou se difundiu pelo país inteiro. Arte marajoara se vende na Mantiqueira paulista. O consumo se tornou nacional. Os sotaques regionais diminuíram, embora estejam longe de desaparecer. Mas não é verdade que a TV tenha achatado tudo no molde de uma só região. Ela consagrou um sotaque Rio-São Paulo atenuado, um consumo paulista, um lazer carioca, um sonho de lazer nordestino. Essa é a unidade nacional que ela promove.

Obviamente isso gera exclusões. Um Estado como o Rio Grande do Sul, de forte identidade regional e de grande presença em nossa história, só não se sente mais excluído dessa aliança Sudeste-Nordeste porque tem autonomia em sua própria filiação à maior TV comercial (a Rede Brasil Sul é, das afiliadas à Globo, a que parece deter maior liberdade) e à mais nacional das TVs não-comerciais, a TVE.

Mas, se a TV exclui, ela também integra. O ingresso maciço dos pagodeiros e rappers na sua programação exprime, gostemos ou não, um movimento emancipador das populações mais pobres. E aqui está a chave: a televisão deve servir para integrar, e isso ela fará dando voz às vozes diferentes – ao tu gaúcho, ao verão e inverno do norte, que não coincidem com os do sul, enfim, a tudo o que diverge da matriz unitária, num país tão rico em sua diversidade.

Isso não quer dizer que baste mandar regionalizar a produção. Até porque a tecnologia do cabo e do satélite gera dois efeitos curiosos e até conflitantes. Primeiro, ela facilita o aumento de emissoras e, assim, exerce uma força centrífuga, viabilizando a criação de mais canais Brasil afora. Mas, em segundo lugar, ela emancipa a emissora de sua região física, geográfica, podendo ser captada a milhares de quilômetros de sua sede. Talvez isso nos permita radicalizar a questão da televisão regional, ou da parte regional na TV nacional.

É ótimo produzir no próprio Estado mais programas do que hoje em dia – a começar por talk shows, jornalismo, programação cultural. Mas por que não assegurar – pelo cabo e o satélite – uma difusão nacional dos melhores produtos locais? Já captei a Amazon-Sat, com seus clipes das cidades e rios do Amazonas, no Vale do Jequitinhonha.

Não basta reservar um mercado, em cada Estado, para sua linguagem própria – o que é uma boa medida, porém ainda confinaria cada cultura, nos Estados mais pobres, a seu território. Porque hoje as culturas são reféns da economia. Mas, se dermos ao espectador paulista ou carioca a chance de ver o forró de Garanhuns, o Fórum de Porto Alegre, o Boi de Parintins, então a cultura bastante rica dos Estados menos poderosos economicamente terá alcance realmente nacional. Essa é uma boa maneira de fazer a cultura contribuir para reduzir as desigualdades econômicas. ■

A INTERPRETAÇÃO DA BELEZA

Os galãs brasileiros cumpriram a transição geracional entre uma forma bruta de masculinidade e um charme embrulhado para presente

Por Sérgio Augusto de Andrade

FOTOS GIANNE CARVALHO/DIVULGAÇÃO REDE GLOBO / PAULO LIEBERT/AE / GIANNE CARVALHO/DIVULGAÇÃO REDE GLOBO / JOÃO MIGUEL JÚNIOR/DIVULGAÇÃO REDE GLOBO / JOÃO MIGUEL JÚNIOR/DIVULGAÇÃO REDE GLOBO

Na pág. oposta, Thiago Lacerda e Tarcísio Meira em *O Beijo do Vampiro*, atual novela das 19h da Globo: confronto desigual. À esq., a partir do alto, em sentido horário: Antônio Fagundes, o angustiado; Alexandre Borges e Reynaldo Gianecchini, os preocupados com a profundidade; e José Mayer, a exceção

Uma das mais excitantes descobertas da dialética de Hegel certamente foi a lei da transformação da quantidade em qualidade. O fato de que na medida – abstratamente expressas – estejam reunidas a quantidade e a qualidade, como tanto queria Hegel, continua uma hipótese infalível: é só pensar na passagem do rosto de Tarcísio Meira para o de Thiago Lacerda, por exemplo.

Os dois parecem tão diferentes em número e grau que é de admirar que possam ser aparentados em gênero.

Em número: ao contrário de Thiago Lacerda, Tarcísio Meira sempre dá a impressão de ser capaz de incorporar um conjunto modesto mas eficiente de fantasias. Em grau: ao contrário de Thiago Lacerda, Tarcísio Meira parece poder alternar um repertório mínimo de variações nas expressões de seu rosto – do Juan Galhardo de *Sangue e Areia* ao Hermógenes de *Grande Sertão: Veredas* e ao Bóris de *O Beijo do Vampiro*. É possível imaginar seu olhar ensaiando mais de uma reação.

Não deixa de ser desconcertante, assim, que os dois possam partilhar do mesmo gênero. Hegel – que não sonhava com Thiago Lacerda – já podia explicar perfeitamente, entretanto, a natureza de suas limitações. Há um momento em que a quantidade e a qualidade não só se integram mas se comprometem. Thiago Lacerda – e a geração de atores que representa – personifica todas as glórias e os infortúnios desse compromisso.

Não se trata de repetir qualquer tipo de lamentação ingênua contra as supostas restrições do talento de qualquer um – mas Thiago Lacerda, Murilo Benício, Eduardo Moscovis, Reynaldo Gianecchini e Alexandre Borges parecem fazer parte de uma classe radicalmente diversa da de Tarcísio Meira, Francisco Cuoco ou mesmo Tony Ramos. São atores bonitos que se preocupam muito em parecer profundos – ao passo que Tarcísio Meira ou Francisco Cuoco são atores bonitos que nunca se preocuparam nem em parecer rasos. Seu ideal é uma expressão sempre imediata; o ideal de atores como Murilo Benício é construir, um pouco às cegas, uma opacidade que possa passar como sofisticação intelectual. Como nenhum dos mais jovens pode se orgulhar de forma particularmente eloqüente de suas ilimitadas reservas de prudência, todos caem em seu pró-

prio jogo com a inquietação desesperada de uma criança esperneando em areia movediça. É um jogo relativamente cruel porque, é claro, todos sempre perdem.

De forma mais ou menos previsível, as mulheres parecem resistir um pouco a esse novo ideal de beleza masculina — como se fossem obrigadas, a contragosto, a reconhecer que, envolvida por um halo inconveniente de seriedade, até a beleza parece se degradar. Os atores mais maduros nunca sentiram muita necessidade de embalar sua aparência para presente.

A passagem entre uma forma bruta de masculinidade e um ideal de atuação ao mesmo tempo mais problemático, mais angustiado e muito mais ingênuo chama-se Antônio Fagundes. Os atores da nova geração são herdeiros diretos de sua teimosia: Antônio Fagundes fez de tudo para descobrir, a todo custo, um modo de fazer com que personagens de telenovela soassem como Tchekhov. Soavam como Antônio Fagundes.

Os efeitos de sua insistência, no entanto, foram históricos: atores também começaram a considerar que o essencial era invisível para os olhos. Da distância entre essa assombrosa convicção e o cuidado com que cada um tratava de sua aparência parece ter nascido a incômoda percepção de certa insinceridade que parecia cada vez mais comprometedora. Não que as mulheres reconhecessem em Tarcísio Meira ou Francisco Cuoco atores supremamente melhores que qualquer um dos mais novos — mas pareciam reconhecer, em cada um, um modo incipiente de coerência que era só intuição, mas já passava por um charmoso desprendimento.

Há exceções nos dois grupos — e, como sempre, as exceções podem se transformar nos exemplos mais saborosos: aparentemente mais ligado ao grupo — digamos — clássico, José Mayer nunca se preocupou muito em ter que parecer direto; aparentemente mais ligado ao grupo — digamos — moderno, Fábio Assumpção nunca se preocupou muito em ter que parecer profundo. A atuação dos dois, em certos momentos, serve de baliza técnica para se avaliar até onde podem chegar os limites do realismo na televisão, até que ponto cada grupo está ou não condenado a seus próprios maneirismos e em que medida, afinal, um rosto pode tentar adequar de modo mais profissional a natureza de seus traços à inflexão de uma mídia.

À dir., novamente em sentido horário: Francisco Cuoco, que não se preocupa em parecer raso; Fábio Assumpção, que não tem os cacoetes do grupo "moderno"; Carlos Alberto, a referência mais antiga; e Murilo Benício, a opacidade que se passa por sofisticação. Na pág. oposta, Gianecchini na novela das 20h da TV Globo, *Esperança*, ao lado de Raul Cortez

Em termos mais propriamente arqueológicos, o que Tarcísio Meira e sua geração realmente tentaram desenvolver foi um modo de atuar que se opunha, com imperturbável serenidade, ao estilo mais patético e arcaico de um ator, por exemplo, como Carlos Alberto — um nome hoje, suponho, cuja mera menção provavelmente seja menos familiar que a de Assurbanipal. Suas tentativas forjaram um estilo que moldou o vocabulário específico de atuação, em primeiro lugar, para televisão — em contraposição ao rádio, ao teatro e ao cinema —; e, em segundo, para novela — em contraposição à propaganda, ao humor e aos especiais engajados da época. Já Murilo Benício, por exemplo, não é mais um ator de TV — não sei bem, na verdade, se chegaria a ser um ator de qualquer meio: Murilo Benício não é capaz do gesto mais trivial sem parecer que está fazendo um esforço sobre-humano para evitar algo que ninguém nunca consegue adivinhar o que é. Tanto esforço deve fazer mal. Seja como for, é sua forma de metafísica.

Num de seus trechos mais celebrados, o crítico Michel Mourlet escreveu que o que tornava Charlton Heston um ator que funcionava como um axioma era "a violência expressa pela fosforescência sombria de seu olhar, o arco imperial de suas sobrancelhas, o vigor estupendo de seu dorso" e "seu perfil de águia". Indiferentes a águias, os novos atores brasileiros de telenovela sonham em ser reconhecidos como corujas profundas. A eterna flutuação de seu prestígio — e a aparente perenidade de figuras como Tarcísio Meira ou Francisco Cuoco — prova cada vez mais que mulheres gostam mesmo é de águias. ■

A estética da morte

Documentário examina como o cinema transformou os *serial killers* em heróis da cultura

Os *serial killers* são os heróis de nosso tempo? O inglês Mike Hodges acredita que sim. O diretor do recente *Crupiê — A Vida em Jogo* analisa o destaque crescente desse personagem do cinema mundial no documentário *Assassinatos em Massa*, que o GNT apresenta dia 13, às 22h. Da década de 60 até a passada, o número de filmes que retratam o *serial killer* multiplicou mais de 30 vezes, e o personagem tornou-se uma espécie de resumo da violência contemporânea. Hodges não deixa de ser um especialista no assunto. Em 1971, alcançou a fama com seu então ultraviolento *Carter, o Vingador*, que, em 2000, teria um *remake* estrelado por Sylvester Stallone. Para traçar as origens desses matadores nas telas, ele volta a alguns dos grandes clássicos, como *M, O Vampiro de Dusseldorf* e *Psicose*, nos quais o *serial killer* parece vítima de um fatalismo psicanalítico, também encontrado no perturbador *A Tortura do Medo (Peeping Tom)*, de Michael Powell, onde morte e voyeurismo se misturam para sempre. Através dos depoimentos dos diretores David Fincher (*Seven — Os Sete Pecados Capitais*), Ridley Scott (*Hannibal*), John McNaughton (*Retrato de um Assassino*), Richard Fleisher (*O Homem que Odiava as Mulheres*), do escritor e crítico de arte Gary Indiana, da crítica de cinema do *Village Voice* Amy Taubin e do professor Mark Seltzer, autor do livro *Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture*, Hodges expõe a transformação dessas criaturas estúpidas e/ou atormentadas pelos próprios fantasmas em gênios do crime, gastrônomos refinados como o antropófago Hannibal Lecter ou brilhantes manipuladores como John Doe (de *Seven*), todos sem culpa ou conflitos. – MAURO TRINDADE

O crítico Gary Indiana em cena do filme: violência e voyeurismo

Nobreza perdida

Para sair da crise, o canal francês Plus, célebre por seus programas inovadores e inteligentes, cede ao popularesco

A febre pelo chamado "*divertissement*" atingiu temperaturas elevadas na TV francesa. O mais recente exemplo é a nova programação do Canal Plus, outrora reputado por conciliar programas inovadores, inteligentes e divertidos, e também por ser o principal financiador do cinema francês. Além da crise que se abateu sobre o grupo Vivendi Universal, seu proprietário, o Plus, um dos principais exibidores de filmes pornográficos na França, poderá sofrer outro golpe: o Conselho Superior do Audiovisual, órgão que controla as emissoras no país, quer a proibição de filmes do gênero na TV.

Nesse contexto adverso, para atrair o público jovem e recuperar a audiência perdida em horários nobres, o Plus lançou o *Hyper Show*, um talk show repleto de gracinhas animado pelo ex-publicitário e night-clubber, escritor de sucesso e autodenominado "Che Guevara de Saint-Germain-des-Près" Frédéric Beigbeder. Num cenário dos anos 70, no estilo dos filmes de Austin Powers, os convidados com freqüência se mostram incrédulos diante de tanta bobagem: foi o caso de John Malkovich, chamado para falar da peça que dirige em Paris, *Hysteria*, um texto de Terry Johnson sobre Freud, e obrigado a responder a um teste indigente sobre o pai da psicanálise.

Outra novidade é o *JBN, Jornal de Boas Notícias*, um informativo igualmente *gracioso*, movido pela filosofia de que por trás de cada notícia sempre há algo positivo. Caso, por exemplo, da Miss França, que se recusou a participar do concurso mundial na Nigéria em protesto por ser um país que condena as mulheres à morte por adultério. Salva-se da nova grade uma antiga atração: as marionetes dos *Guignols*, que voltaram aos bons tempos do humor sarcástico que revela a hipocrisia de personalidades e políticos. – FERNANDO EICHENBERG, de Paris

As marionetes dos *Guignols*: exceção na nova grade

FOTOS DIVULGAÇÃO / AFP

POR MARTA GÓES

A ERA DA NÃO-INOCÊNCIA

Sex and the City usa a leveza da crônica e da comédia para falar de relacionamentos na solidão das grandes cidades

As quatro personagens principais de *Sex and the City*, a série da HBO que o canal Multishow voltou a exibir no Brasil, já possuem o que para a maioria é sonho. Têm roupas prodigiosas, carreiras de sucesso, apartamentos de revista de decoração e um cotidiano glamouroso. O sonho das quatro é encontrar um homem, aliás, *o* homem – elas jamais se contentariam com um qualquer. Esse é o problema delas e a fonte inesgotável de assuntos para a série, que já ganhou o Emmy de melhor comédia e diversos Globos de Ouro e rendeu até agora quatro temporadas de 13 episódios cada, nos EUA. Mulheres emancipadas como essas nova-iorquinas na faixa de 30 a 40 anos são exigentes, e os homens disponíveis à sua volta ou não são interessantes ou não estão mais disponíveis. Não por acaso, Carrie (Sarah Jessica Parker), a personagem principal do programa, que escreve uma coluna sobre sexo chamada *Sex and the City* num jornal de Nova York, batiza a cidade como a capital mundial do desencontro amoroso e o presente como a era da não-inocência.

Uma parcela apreciável dos homens que circulam pela vida da colunista e de suas amigas Miranda (Cynthia Nixon), Samantha (Kim Cattral) e Charlotte (Kristin Davis) quer sexo sem romance. No episódio de estréia da primeira safra, Carrie comemora uma vingança. Tem a impressão de que aprendeu o jeito masculino de encarar o sexo, ao ir para a cama com um ex-namorado que a fez arrancar os cabelos em diversas fases de sua vida. Carrie toma o cuidado de pular fora dos lençóis tão logo se dá por satisfeita e se veste apressadamente. Nem dá tempo de perguntar "foi bom, meu bem?". Ela tem uma reunião, está muito atrasada. Mas o desprendimento dura pouco. Na verdade, apenas alguns metros, até ela atravessar a portaria do prédio e trombar, na calçada, com Mr. Big. Um ragpagão de ternos impecáveis que trafega no banco de trás de um carro com motorista, Big é o principal candidato da série ao papel de príncipe encantado. Ele cruza de tempos em tempos o caminho de Carrie, em aparições fugazes, suficientes apenas para fazê-la recuar algumas casas no tabuleiro desse jogo e ficar, outra vez, mais próxima do sonho romântico do que da independência eficiente.

Em outro episódio o assunto foi um tipo que a sociedade das amigas de Carrie execra: o homem que só namora modelos. Miranda, a advogada revoltada, descobre que está saindo com um *modelizer*, a palavra americana para esse, digamos, crápula. Descobre que convidá-la para sair é uma concessão dele aos amigos, exaustos de tentar conversar com as modelos que ele leva a jantares. Os homens de *Sex and the City* são assim: só querem saber de beldades magrelas ("girafas peitudas", como dizem, entredentes, as quatro amigas). Eles simplesmente desaparecem para sempre, dizendo "te ligo amanhã", ou são belos e burros – ou belos e gays. Também podem ser casados, inatingíveis. Ou bonzinhos demais, insuportavelmente *nerds*. "Os homens são horríveis", elas reclamam o tempo todo, mas insistem em procurar as exceções.

Essas situações poderiam acontecer em qualquer grande cidade, e o espectador brasileiro conhece mulheres parecidas com Carrie e suas amigas, o que torna aquilo tudo mais engraçado. Conhece também aqueles homens, o que pode tornar tudo mais dramático. A grande virtude da série é justamente a capacidade de ser a primeira a tocar em assuntos que já estavam no nosso campo de visão, mas ainda não tinham entrado na conversa. Levar à tela aquilo que todo mundo sente mas ninguém exprimiu é um talento adorável. *Sex and the City* faz melhor. Fala desses assuntos com uma leveza de crônica e surpreende o tempo todo com detalhes e delícias banais, sem nunca precisar daquelas velhas fórmulas de seriado, com pneus cantando em estacionamentos sinistros ou risos depois da piada. Mulheres que correm atrás de homens já foram motivo de muita queixa e acusação nas trincheiras feministas. Não deixa de ser uma vitória que isso tenha virado comédia.

FOTO DIVULGAÇÃO

Da esquerda para a direita, Kim Cattral, Cynthia Nixon, Kristin Davis e Sarah Jessica Parker, o elenco principal da série: sem precisar de novas fórmulas

Sex and the City. Canal Multishow, segunda-feira, às 23h15 (reprises terça-feira, às 21h15, e sexta-feira, à 1h)

EDIÇÃO DE HELIO PONCIANO, COM REDAÇÃO

* Programação e horários divulgados pelas emissoras

O QUE	**Henri Cartier-Bresson**	**Inovação/Artes Visuais**	**Ciclo Jean-Paul Belmondo**	**Enfoque Independente**	**Festival Hammer – A Fábrica do Terror**
CANAL E HORA	Eurochannel. Dia 4, às 20h.	Film & Arts. Dias 7, 14 e 28, às 22h.	Eurochannel. Dias 2, 9, 16, 23 e 30, às 22h30.	Film & Arts. Dias 7, 14, 21 e 28, às 20h30.	Telecine Classic. Do dia 21 ao 26, às 22h.
TRATA-SE DE	Documentário sobre a vida do fotógrafo francês **Henri Cartier-Bresson** (*foto*). O programa explora também a produção de Cartier-Bresson como pintor, desenhista e produtor de documentários.	Documentários sobre artistas que, de alguma maneira, renovaram as artes visuais. Neste mês, são apresentados: 1) *Andy Warhol*; 2) *Max Ernst*; 3) *Helmut Newton*.	Série de filmes protagonizados pelo ator francês Jean-Paul Belmondo. Pela ordem, são exibidos: 1) **A Estranha Herança de Bart Cordell** (1976; *foto*), de Philippe Labro; 2) *O Caçador de Criminosos* (1976), de Philippe Labro; 3) *O Ás dos Ases* (1982), de Gérard Oury; 4) *Os Abutres* (1984), de Henri Verneuil; e 5) *Um Estranho em Minha Casa* (1992), de Georges Lautner.	Série produzida pelo FIC (Independent Film Channel) em que são entrevistados diretores voltados para a linhagem de produção cinematográfica independente. Os cineastas são entrevistados por Elvis Mitchell, crítico de cinema do jornal *The New York Times*. Neste mês, os convidados são: Paul Thomas Anderson (dia 7); Richard Linklater (dia 14); Oliver Stone (dia 21); e os **irmãos Coen** (*foto*).	Ciclo de filmes de horror da produtora britânica Hammer Film Productions Limited. Pela ordem, serão exibidos: 1) *Terror que Mata* (1955), de Val Guest; 2) **O Cão dos Baskervilles** (1959; *foto*), de Terence Fisher; 3) *As Noivas do Vampiro* (1960), de Terence Fisher; 4) *Paranóico* (1963), de Freddie Francis; 5) *O Beijo do Vampiro* (1963), de Don Sharp; 6) *Cilada Diabólica* (1964), de Freddie Francis.
POR QUE VER	Por Cartier-Bresson ser talvez o mais importante fotógrafo do século 20. Suas fotos buscam registrar geralmente situações e pessoas que de alguma forma, para ele, estão à margem da sociedade. Exerceu o jornalismo com a mesma carga poética de seus ensaios. Fundou em 1947, com Robert Capa e David Seymour-Chim, a agência Magnum Photos.	Andy Warhol, e seu movimento Pop Art, foi decisivo para as artes plásticas na década de 60; Max Ernst é um dos expoentes do Dadaísmo e do Surrealismo; **Helmut Newton** (*foto*) é um dos mais originais nomes da fotografia contemporânea.	Belmondo, um dos principais atores franceses, talento requisitado também em filmes como *Acossado*, de Jean-Luc Godard; *Duas Mulheres*, de Vittorio De Sica; e *Léon Morin, Prêtre*, de Jean-Pierre Melville.	Pela importância dos retratados. Pelo menos dois deles – os Coen (diretores de *Barton Fink*) e Anderson (diretor de *Magnólia*) – representam boa parte do que melhor se fez no cinema mundial nos anos 80/90 e 90/2000, respectivamente.	As produções dão conta de um período em que alguns diretores renovavam e davam sobrevida a um gênero desgastado: Val Guest, com sua série *Quatermass*, sobre monstros vindos do espaço; Terence Fisher enveredou pelo profícuo tema do vampiro, e Freddie Francis, pelo drama de horror.
PRESTE ATENÇÃO	Em dois momentos importantes de sua vida relatados no programa: o início da carreira de fotojornalista nos Estados Unidos e no México, em 1935, e o trabalho com o cineasta francês Jean Renoir, em seguida. E na aproximação entre a fotografia e o desenho, atividade a que se dedicou no fim da década de 60 e que influenciou sua obra como fotógrafo.	No último episódio, sobre Helmut Newton, fotógrafo alemão radicado nos Estados Unidos, inédito na programação da emissora. Sua obra é pioneira no campo da moda e da publicidade, e seus nus artísticos e retratos de personalidades são hoje referência.	Na versatilidade de Belmondo nos gêneros policial, comédia e suspense. E nos filmes de Philippe Labro, em que a admiração do diretor pelo cinema americano aparece em tramas estreladas por um dos atores-símbolo do cinema francês.	Em como os cineastas explicam a crítica que seus filmes fazem do establishment americano, seja sob um ponto de vista moral (Anderson), político (Stone, diretor de *JFK*) ou cômico (os irmãos Coen).	No final de *O Beijo do Vampiro*. A solução encontrada por Don Sharp o inclui entre os mais notáveis diretores do cinema inglês de horror. E na carga erótica dos filmes de Terence Fisher. A expectativa das mulheres pelo ataque dos vampiros está sempre carregada de ambigüidade.
PARA DESFRUTAR	Há vários catálogos de Henri Cartier-Bresson que podem ser adquiridos em livrarias ou pela Internet. Também podem ser encontradas obras de Robert Capa. Fotografias de catálogos e coleções da agência Magnum podem ser consultadas no site www.magnumphotos.com.	Os livros *Helmut Newton Work* (Taschen do Brasil, 280 págs., R$ 138); *Max Ernst* (Taschen do Brasil, 280 págs., R$ 138) e catálogos com a obra de Warhol. Sobre os movimentos, *Pop Art* (Taschen do Brasil, 239 págs., R$ 82,50), de Tilmam Osterwold, e *Surrealismo* (Cosac & Naify, 80 págs., R$ 33).	Em vídeo, outros filmes com o ator: *As Cento e uma Noites* (1995), de Agnès Varda; *Os Miseráveis* (1995), de Claude Lelouch; *O Solitário* (1986), de Jacques Deray; *Tira ou Ladrão* (1978), de Georges Lautner.	Em vídeo, filmes dos irmãos Coen: *Fargo – Uma Comédia de Erros* (1996), *O Grande Lebowski* (1997); de Anderson: *Boogie Nights – Prazer sem Limites* (1997) e o próprio *Magnólia* (1999); de Stone: *Talk Radio* (1988); e de Linklater: *Subúrbia* (1996).	Em vídeo, *A Sombra do Vampiro* (2000), de E. Elias Merhinge. Nos bastidores da produção ficcional do filme *Nosferatu*, clássico de 1922 de F. W. Murnau, o diretor (John Malkovich) contrata um vampiro de verdade (Willem Dafoe) para o papel principal.

O QUE	**A Magia dos Trailers de Cinema**	**A Vida de Verdi**	**A Sete Palmos – Segunda Temporada**	**Os Espartanos**	**Sobreviventes: Vozes de uma Tragédia**
CANAL E HORA	Canal Brasil. Dia 24, às 20h. Reapresentação: dia 26, às 15h.	Film & Arts. Dias 18 (primeira parte) e 25 (segunda parte), às 20h.	HBO. A partir do dia 20, aos domingos, às 22h.	The History Channel. Dias 27 (primeira parte) e 28 (segunda parte), às 21h.	People & Arts. Dia 8, às 21h. Reapresentação: no mesmo dia, às 23h e à meia-noite.
TRATA-SE DE	Programa sobre trailers de filmes nacionais. Nele, são apresentados e discutidos o conteúdo e as técnicas utilizadas para a sua produção. O especial conta com os depoimentos de Ricardo Mehedeff e Marcello Serafim, produtores de trailers, Luiz Carlos Barreto, Mariza Leão, Sylvio Back e Carla Camurati.	Documentário em duas partes sobre a obra e a vida do compositor italiano Giuseppe Verdi (1813-1901). Apresentado por **Mark Elder** (*foto*), ex-diretor da Ópera Nacional Inglesa, executa algumas cenas das óperas mais conhecidas do compositor (dirigidas por David Alden). Entre os intérpretes, estão Josephine Barstow e Willard White, acompanhados da Orquestra e Coro da Ópera Nacional Inglesa.	Série dramática sobre uma família de Los Angeles, os Fischer, proprietária de uma casa funerária. Escrita e produzida por Alan Ball (roteirista do filme *Beleza Americana*, 1999), conta no elenco com Richard Jenkins, Frances Conroy, **Peter Krause, Michael C. Hall** (*foto*) e Rachel Griffiths.	Documentário em duas partes de 2 horas cada uma sobre a civilização espartana. São exibidos: 1) *Ascensão e Queda dos Espartanos: Código de Honra*, sobre um episódio das Guerras Médicas, uma batalha nas Termópilas em 480 a.C.; e 2) *Ascensão e Queda dos Espartanos: Marés da Guerra*, sobre a aliança militar dos povos helênicos, a Liga de Delos, contra o império espartano.	Documentário sobre o acidente com o avião que se chocou com a Cordilheira dos Andes em outubro de 1972 e transportava 46 passageiros, entre eles uma equipe uruguaia de rúgbi.
POR QUE VER	Para compreender o funcionamento e os mecanismos da edição de um trailer. O programa mostra as etapas de seleção de trechos, a exposição de fotografia e a escolha dos integrantes do elenco que devem ser apresentados para melhor efeito comercial.	Verdi renovou a composição operística ao dar uma nova dimensão teatral ao conjunto melodia–canto. Adaptou de Shakespeare, de quem era profundo conhecedor, obras como *Otelo* e *Macbeth* e é autor de uma das mais populares obras do repertório lírico, a chamada trilogia *Il Trovatore*, *La Traviata* e *Rigoletto*.	Pelo equilíbrio com que se combinam melodrama e humor negro. A mãe adúltera, o filho gay e a filha problemática de 17 anos são alguns dos personagens que destoam das características mais elementares e superficiais dos protagonistas de seriados, o que explica em parte a boa aceitação do público.	Pela proposta do programa, a de buscar as origens da civilização ocidental. Como estudo da formação da mentalidade e da cultura do Ocidente, os documentários analisam a época da ascensão e da queda de um povo de caráter guerreiro e a influência de seus costumes e valores na história de outros povos.	Pela importância do episódio, até hoje um dos exemplos máximos do horror a que seres humanos podem chegar para sobreviver: perdidos numa região tão inóspita, os que escaparam da morte na queda tiveram de recorrer ao canibalismo.
PRESTE ATENÇÃO	Na retrospectiva que se faz com a exibição de trailers que vão desde **Lance Maior** (1968; *foto*), de Sylvio Back, até *Abril Despedaçado* (2001), de Walter Salles. É uma boa oportunidade para rever as aproximações ou as brutais diferenças entre o trailer (o anúncio) e o filme visto (o produto oferecido).	Nas influências de Verdi e na sua formação musical. Bebendo em fontes como Rossini, Bellini, Donizetti, o compositor pôde dar seguimento às evoluções por que a ópera passava no século 19. E nas atuações de Josephine Barstow e Willard White.	Nos recursos empregados pelo diretor para evitar o desgaste de sua fórmula na nova temporada e conseguir manter as mesmas qualidades presentes na anterior.	Em como se dá a reconstituição histórica dos períodos da civilização espartana. Há também a possibilidade de contraponto à Grécia, voltada ao incentivo e culto às artes e aos esportes, formando esses povos dois extremos do início da história do Ocidente.	Em como o documentário aborda o tema e se há distância ou proximidade do sensacionalismo que normalmente pontua relatos sobre o acidente.
PARA DESFRUTAR	O vídeo *Hollywood Classic Trailers*, produzido pela Marathon Music & Video e disponível no site www.amazon.com, traz bons exemplos de trailers de filmes estrangeiros, como os dos clássicos *Casablanca*, *Cidadão Kane*, *A Morte Inevitável*, *Nasce um Cantor* e *O Falcão Maltês*.	Em CD, da EMI, gravações de óperas de Giuseppe Verdi regidas por Ricardo Muti e o registro histórico de Maria Callas ao vivo em *Macbeth* (1952) e *La Traviata* (1955). Da Universal, *Essential Verdi* traz 40 faixas entre árias, duetos, coro e aberturas de óperas do compositor.	Em vídeo, o próprio *Beleza Americana*, dirigido por Sam Mendes, cujo principal trunfo talvez seja a trama criada por Ball.	O livro *Paidéia*, de Werner Jaeger (Martins Fontes, 1.440 págs., R$ 62) é um dos mais profundos estudos sobre a civilização da Grécia antiga. Sua leitura serve para o entendimento da formação humanística do Ocidente.	*No Coração do Mar – A História Real que Inspirou o Moby Dick de Melville* (Cia. das Letras, 372 págs., R$ 37,50), de Nathaniel Philbrick, narra o ataque ao baleeiro Essex por um cachalote em 1820 e a provação dos sobreviventes, que navegaram por 3 meses em alto-mar e também praticaram o canibalismo.

FOTOS DIVULGAÇÃO

O humanismo dos bonecos do *bunraku*

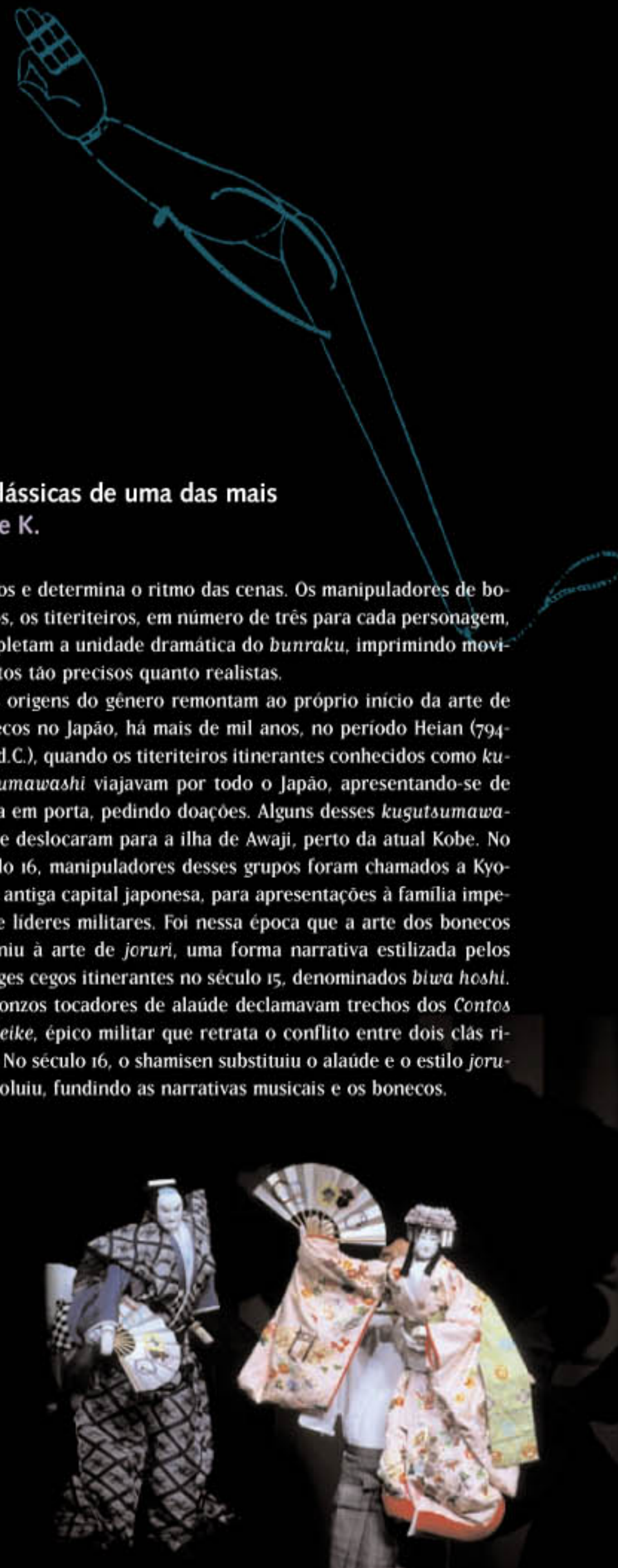
Pela primeira vez, Brasil recebe na íntegra duas peças clássicas de uma das mais tradicionais formas de artes cênicas japonesas. Por Alice K.

Pela primeira vez no Brasil serão apresentadas na íntegra duas peças do repertório clássico do teatro de bonecos *bunraku*, uma das formas mais tradicionais e representativas das artes cênicas japonesas. Duas peças, a tragédia *Sonezaki Shinju* – *Os Amantes Suicidas de Sonezaki* e a comédia *Tsuri Onna* – *Pescando Mulheres*, trazem para Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro um pouco da exuberante produção dramática que alia narrativas musicais a sofisticados bonecos dirigidos ao público adulto. A turnê brasileira contará com mais de 35 artistas vinculados à Associação Bunraku de Osaka.

Com mais de três séculos de existência, o *bunraku* é uma expressão vigorosa da cultura plebéia do período Edo (1603-1868 d.C.), quando recebeu a proteção do xogunato e de outros líderes militares. Em cena, as narrativas são feitas por um único narrador, num estilo denominado *gidayu-bushi*, algo entre o declamado e cantado. É ele quem descreve as cenas, cria situações e dá voz a todos os personagens. O *tayu*, denominação para o narrador, é acompanhado de um músico de shamisen – instrumento de três cordas – que acentua as falas, sustenta os cantos e determina o ritmo das cenas. Os manipuladores de bonecos, os titeriteiros, em número de três para cada personagem, completam a unidade dramática do *bunraku*, imprimindo movimentos tão precisos quanto realistas.

As origens do gênero remontam ao próprio início da arte de bonecos no Japão, há mais de mil anos, no período Heian (794-1185 d.C.), quando os titeriteiros itinerantes conhecidos como *kugutsumawashi* viajavam por todo o Japão, apresentando-se de porta em porta, pedindo doações. Alguns desses *kugutsumawashi* se deslocaram para a ilha de Awaji, perto da atual Kobe. No século 16, manipuladores desses grupos foram chamados a Kyoto, a antiga capital japonesa, para apresentações à família imperial e líderes militares. Foi nessa época que a arte dos bonecos se uniu à arte de *joruri*, uma forma narrativa estilizada pelos monges cegos itinerantes no século 15, denominados *biwa hoshi*. Os bonzos tocadores de alaúde declamavam trechos dos *Contos de Heike*, épico militar que retrata o conflito entre dois clãs rivais. No século 16, o shamisen substituiu o alaúde e o estilo *joruri* evoluiu, fundindo as narrativas musicais e os bonecos.

Ao lado, os bonecos em cena da tragédia *Os Amantes Suicidas de Sonezaki* e, na página oposta, da comédia *Pescando Mulheres*, ambas com os manipuladores "invisíveis": técnica precisa e realista. Ao fundo, a estrutura de um boneco do *bunraku*

FOTOS MIYAKE SEISUKE/DIVULGAÇÃO / KAWAHARA HISAO/DIVULGAÇÃO

Mas foi no século seguinte, na cidade mercante de Osaka, que o *bunraku* viveu a sua idade de ouro, por meio do talento de dois artistas: o *tayu* Takemoto Gidayu (1651-1714) e o dramaturgo Chikamatsu Monzaemon, considerado o "Shakespeare japonês". Chikamatsu começou escrevendo dramas históricos, os *jidai-mono*, para Gidayu, em 1685. A sua produção era entremeada de peças para *kabuki* e *bunraku*. Por volta de 1703, Chikamatsu experimentou uma nova espécie de realismo em suas criações, o *sewamono*, drama doméstico que enfocava as paixões e as contradições do cidadão comum, vítima de uma sociedade regida por severos códigos éticos. Um mês após o duplo suicídio de um funcionário de uma loja e uma cortesã, Chikamatsu dramatizou o incidente em *Os Amantes Suicidas de Sonezaki*. O conflito entre as obrigações sociais – *giri* – e os sentimentos humanos – *ninjo* – era tema constante em suas peças, mobilizando grande público, e acabou se tornando a temática central do *bunraku*. Muito do sucesso das peças de Chikamatsu se deveu à atuação de Takemoto Gidayu, cujo estilo nomeou o gênero. As baladas *gidayu*, entoadas por um único narrador, utilizam recursos vocais que variam da fala à canção, obtendo uma textura musical rica e complexa. Acentuados pelo shamisen, introduzem o clima dramático das peças, conduzindo as ações e as emoções dos bonecos-personagens.

No início da era Chikamatsu, os bonecos eram operados por um único manipulador que se mantinha em pé por trás de uma cortina. Bonecos com três manipuladores apareceram pela primeira vez em meados do século 18, e seu uso se difundiu até o ponto de todos os bonecos protagonistas serem manipulados por três artistas, que imprimiam-lhes movimentos mais precisos.

Os quase humanos bonecos do *bunraku* medem em torno de um metro de altura e compõem-se de partes independentes e intercambiáveis: cabeça, estrutura do ombro, tronco, braços e pernas. São classificados conforme idade, sexo, classe social, traços distintos de personalidade e o papel na peça. Os bonecos femininos, geralmente de tamanho menor que os masculinos, não possuem pés, para não quebrar a linha dos longos quimonos, exceto quando a personagem vive situações de caminhada, denominadas *michiyuki*. Esses bonecos exigem o máximo de cuidado dos manipuladores para não demonstrar vulgaridade ou ausência de feminilidade. A sensualidade oriental transparece no oculto, assim, apenas as pontas dos dedos estão expostas, pois os braços desnudos comprometeriam a graciosidade da personagem.

A manipulação a três é uma das principais características distintivas do *bunraku*. O manipulador principal sustenta o peso do boneco, que pode variar de cinco a 25 quilos. Movimenta a cabeça e o braço direito do boneco. Os dedos das mãos operam os pinos, que movimentam uma rede de cordas que, ligadas ao interior da cabeça e do tronco, controlam a direção e a inclinação da cabeça, além das expressões faciais. O segundo manipulador opera o braço esquerdo do boneco em coordenação com as outras partes do corpo, e o terceiro movimenta as pernas do boneco. No caso dos bonecos femininos, sem os pés, move a barra do quimono com suas mãos e braços.

Por conta de tamanha complexidade, a tradição ordena que cada manipulador passe dez anos de treinamento básico para dominar as técnicas específicas: dez para as pernas, dez para o braço esquerdo e dez para se tornar manipulador principal. E outros tantos anos para controlar a expressão do próprio rosto. Os aprendizes e os segundos manipuladores operam com os rostos cobertos de preto (o que os torna "invisíveis"), e só o manipulador principal possui o rosto descoberto. As cenas mais dramáticas requerem que o titeriteiro permaneça impassível, não chamando a atenção do público para si. Quanto mais talentoso for esse artista, mais ele se funde com o boneco e se neutraliza, permitindo que se veja apenas o personagem em ação.

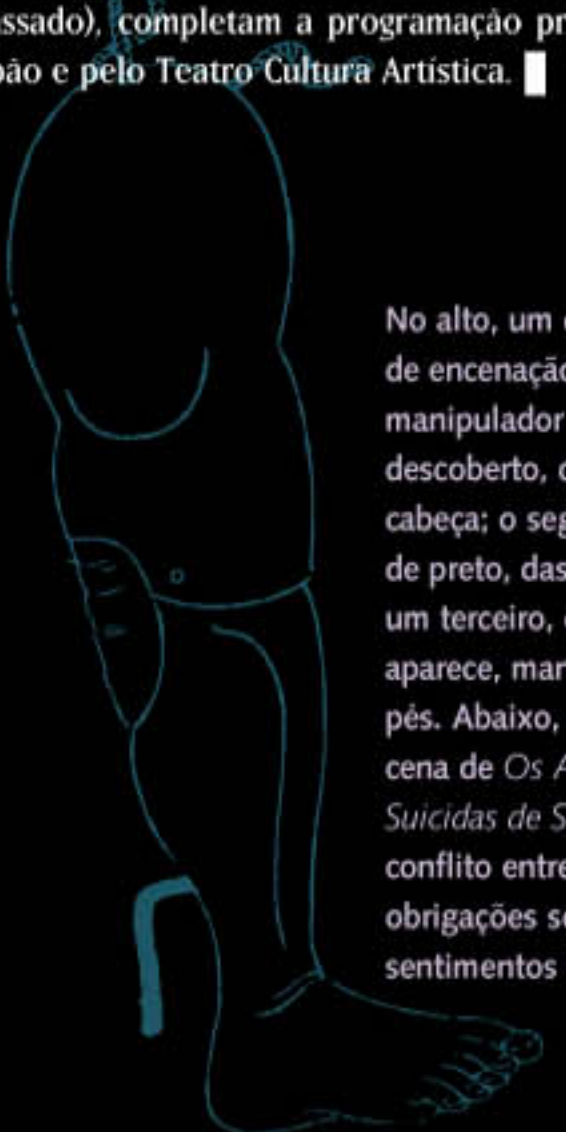
Ao manipulador principal também cabe uma importante tarefa que antecede a atuação no palco. Ele é o responsável pela montagem do boneco. Enquanto todos os materiais são reunidos por uma equipe, a montagem propriamente dita cabe ao manipulador. É quando ele se conecta com o boneco, costura o figurino no corpo do boneco, arruma-lhe a cabeleira, tudo de forma cuidadosa e apurada, refletindo sobre as características de cada personagem. Nada deve perturbar o delicado equilíbrio do boneco, e após cada espetáculo são feitos ajustes necessários para restabelecer esse equilíbrio.

As cabeças – *kashira* – merecem capítulo à parte. Verdadeiras obras de arte, esculpidas em madeira e laqueadas em branco, são revestidas de mecanismos internos que permitem uma gama muito grande de expressões das sobrancelhas, olhos e boca. A cor da cútis é indicador de personalidade. Em geral, jovens mulheres, sacerdotes e crianças aparecem em branco, indicador de bondade e virtude; a cor

Abaixo, personagem de *Pescando Mulheres*. Na página oposta, um palco típico do *bunraku*, com os bonecos e manipuladores no centro e, à direita, no canto, o narrador, o *tayu*, que mescla declamação e canto acompanhado pelo tocador de shamisen

FOTOS MIYAKE SEISUKE/DIVULGAÇÃO / KAWAHARA HISAO/DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Bunraku: *Sonezaki Shinju – Os Amantes Suicidas de Sonezaki* e *Tsuri Onna – Pescando Mulheres*.
•Brasília: Dias 30/9 e 1/10, às 21h. Teatro Nacional Cláudio Santoro – Sala Martins Penna (Setor Cultural Norte, Via N2, tel. 0++/61/325-6153. R$ 60. A demonstração de manipulação será feita na Sala Alberto Nepomuceno, dia 1º, às 15h.
•São Paulo: Dias 4, às 21h, e 5/10, às 16h e 21h. Teatro Cultura Artística – Sala Esther Mesquita (rua Nestor Pestana, 196, Centro, tel. 0++/11/3256-0223. Televendas: 0++/11/3258-3344). De R$ 30 a R$ 80. Demonstração: dia 3, às 20h, na mesma sala.
•Rio de Janeiro: Dia 8/10, às 20h30. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/2299-1717. Reservas: 0++/21/2299-1711). Demonstração: dia 7, às 19h.
•Programação paralela em São Paulo: Exposição *Imagens do Bunraku*, com 50 painéis fotográficos, e exibição dos vídeos *O Teatro de Edo: Kabuki e Bunraku* e *O Teatro de Marionetes Bunraku*. Até o dia 9, das 12h às 18h. Fechado nos feriados e nos fins de semana. Espaço Cultural Fundação Japão (av. Paulista, 37, 1º andar, Paraíso, tel. 0++/11/3141-0110). Mais informações podem ser obtidas no site www.fjsp.org.br

vermelha está presente em guerreiros e o rosa-escuro é usado para temperamentos fortes e poderosos. Em geral, as cabeças de bonecos de personagens cômicos apresentam maior variedade de expressão ao contrário das de mulheres virtuosas, com menor índice de variação.

Um pouco das técnicas de manipulação poderá ser acompanhado pelo público brasileiro nas demonstrações, feitas à parte durante a turnê (*veja quadro*). Dos 35 artistas da companhia destaca-se o manipulador Yoshida Minotaro, discípulo principal do mestre Yoshida Minosuke, considerado o "Tesouro Nacional Vivo", condecoração atribuída no Japão aos artistas que mais se destacaram em seu ofício.

Contrapondo-se à densidade dramática de *Os Amantes Suicidas de Sonezaki*, *Pescando Mulheres* revela a leveza e a comicidade das situações do cotidiano do povo, cujas personagens se assemelham àquelas da commedia dell'arte. São, em sua maioria, patrões ingênuos e empregados espertalhões que evidenciam as fraquezas e os vícios humanos. A peça é uma adaptação de uma peça do repertório *kyogen* – representações cômicas apresentadas durante os intervalos de peças dramáticas do teatro nô, do século 14. Nô e *kyogen* eram consideradas formas de expressão artística da aristocracia e da classe dos samurais, não sendo extensivo a artistas plebeus exercê-las ou imitá-las. A reforma Meiji, em 1868, permitiu a transposição de peças do teatro nô e *kyogen* para os palcos do *kabuki* e *bunraku*.

As apresentações no Brasil serão no original japonês, com legendas eletrônicas em português. Em São Paulo, uma exposição de fotos e a exibição de filmes sobre *bunraku*, iniciada em setembro e que vai até o dia 9 deste mês (em Brasília, a exposição terminou no mês passado), completam a programação promovida pela Fundação Japão e pelo Teatro Cultura Artística. ■

No alto, um exemplo de encenação: o manipulador principal, descoberto, cuida da cabeça; o segundo, de preto, das mãos; um terceiro, que não aparece, manuseia os pés. Abaixo, outra cena de *Os Amantes Suicidas de Sonezaki*: conflito entre as obrigações sociais e os sentimentos humanos

FOTOS MIYAKE SEISUKE/DIVULGAÇÃO / KAWAHARA HISAO/DIVULGAÇÃO

Resistência e integração

Companhia italiana Aterballetto apresenta no Brasil neste mês quatro coreografias em que sintetiza a opção pela pluralidade e inovação

Por Adriana Pavlova

O Aterballetto é uma espécie de peça de resistência coreográfica italiana. A companhia, que chega ao Brasil neste mês para apresentações no Rio de Janeiro, em Porto Alegre e São Paulo, caminha num terreno arenoso, respondendo quase solitariamente pela dança contemporânea da Itália. Fundado há 23 anos, o grupo mantém uma curiosa posição, fazendo frente — sem estardalhaço — às formações clássicas ligadas às casas de ópera de tradição italiana, muito fortes no país. Além disso, investe no diálogo com escolas de outros países. Uma boa mostra disso é o programa da turnê brasileira: além de *Furia Corporis* e *Canzoni*, de autoria do coreógrafo e diretor artístico da companhia, Mario Bigonzetti, serão apresentadas *Heart's Labyrinth*, do tcheco Jiri Kylián, ex-diretor artístico do Nederlands Dans Theater, e *Steptext*, do norte-americano William Forsythe, diretor do Ballet de Frankfurt. "As quatro peças dão uma boa amostra do nosso corpo e de nossa alma. O programa condensa técnica, estilo, personalidade e musicalidade, que revelam perfeitamente a alma e o valor da companhia", diz Bigonzetti.

Sediado na cidade de Reggio Emilia, o Aterballeto transformou-se no grupo sede do Centro della Danza, um complexo de dança do porte dos famosos centros coreográficos franceses. É ali que, nos últimos anos, 20 bailarinos, quase todos italianos,

Abaixo, bailarinos em *Furia Corporis*, um estudo do diretor do grupo sobre os limites do corpo. Na página oposta, cena de *Heart's Labyrinth*, do tcheco Jiri Kylián, incluída na turnê brasileira: forte jogo de emoções

FOTOS DIVULGAÇÃO

Onde e Quando

Companhia Aterballetto. Apresentações de três coreografias por noite: *Heart's Labyrinth*, de Jiri Kylián, e *Steptext*, de William Forsythe serão incluídas em todos os programas; *Furia Corporis* ou *Canzoni*, obras de Mario Bigonzetti, serão alternadas ao longo da turnê. Mais informações podem ser obtidas no site www.antaresdanca.com.br

Rio de Janeiro
Dias 26, às 21h, e 27 de outubro, às 17h. Teatro Municipal (pça. Floriano Peixoto, s/nº, Centro, tel. 0++/21/2544-2900). R$ 20 (Galeria), R$ 50 (Balcão Simples) e R$ 100 (Platéia e Frisas e Balcão Nobre)

Porto Alegre
Dia 3 de novembro, às 19h. Teatro do Sesi (av. Assis Brasil, 8.787, tel. 0++/51/3347-8706). R$ 20 (Mezanino), R$ 40 (Platéia Alta) e R$ 60 (Platéia Baixa)

São Paulo
Dias 6 e 7 de novembro, às 21h. Teatro Municipal (pça. Ramos de Azevedo, s/nº, Centro, tel. 0++/11/222-8698). R$ 20 (Setor 5), R$ 40 (Setor 4), R$ 70 (Setor 3), R$ 90 (Setor 2) e R$ 110 (Setor 1)

costuram um repertório complexo, aberto às influências de grandes criadores do século 20, num leque que abarca nomes como o holandês Hans van Manen, o americano Alvin Ailey, o mexicano José Limón, o britânico Antony Tudor, o russo Leonide Massine e o francês Maurice Béjart, entre outros. "Esses grandes nomes deixaram suas marcas no grupo, representando nosso *background* cultural", diz Bigonzetti.

Atualmente, contudo, o coreógrafo vem tentando reduzir esse espectro, em busca de peças que tenham uma identidade maior com o Aterballetto, que são, justamente, os casos de Kylián e Forsythe. "Eu convido um coreógrafo para trabalhar com a minha companhia quando ele é dono de um estilo pessoal e de uma sensibilidade forte. Ele não deve ser apenas um bom coreógrafo criativo. Ter fama não basta. Tenho de ter certeza de que o criador escolhido tem um universo cultural próximo ao da minha companhia", diz. "Eu admiro o trabalho de Kylián e Forsythe, com os quais eu tenho um ótimo relacionamento. Durante a preparação das peças, minha companhia trabalha a maioria do tempo com os assistentes deles, com direito a algumas visitas dos coreógrafos de vez em quando. Forsythe, por exemplo, deverá acompanhar a estréia da remontagem de *Steptext*, em Roma, em outubro."

A coreografia de Forsythe — mais um dos seus lindos exercícios de estilo a partir do balé clássico — é uma redescoberta de Bigonzetti, que costumava dançá-la logo que foi montada, ainda na década de 80. Ao lado dela está *Heart's Labyrinth*, de Kylián, composta em 1984 com músicas de Schoenberg, Webern e Dvorák. "A obra de Kylián também tem um significado especial para nós, por diferentes razões. Foi composta depois que uma bailarina do Nederlands Dans Theater se suicidou na região de Reggio Emilia, há alguns anos. Obviamente, minha companhia se sentiu totalmente envolvida com essa delicada obra, que explora as limitações do ser humano", diz Bigonzetti. Segundo o próprio Kylián, a peça é um forte jogo de emoções. "Meu primeiro pensamento", disse certa vez, "foi explorar os diversos mecanismos coreográficos nas pequenas formas de movimento, que às vezes se perdem numa peça maior. O título *Heart's Labyrinth* me lança num espaço ilimitado. Num senso poético, a peça trata do ser humano e das muitas emoções possíveis, dos labirintos humanos, das muitas questões da vida e a falta de resposta para elas."

Acima, outra cena de *Furia Corporis* e, na página oposta, bailarinos em *Canzoni*, peça definida pelo coreógrafo Mario Bigonzetti como um "*divertissement*", com trilha sonora que reúne Elvis Costello, Nick Cave, Jamiroquai, David Byme e Caetano Veloso

Bem menos complexas são as obras escolhidas por Bigonzetti para sua própria estréia no Brasil. *Canzoni* é uma obra de fôlego, com 40 minutos de duração, que passeia por uma trilha das mais pops — há Elvis Costello, Jamiroquai, Nick Cave, David Byrne e até mesmo Caetano Veloso. Estreada em 1997, a peça se tornou uma das marcas do Aterballetto. Até então, Bigonzetti havia apostado em trilhas mais cultas, criando a partir de obras de clássicos como Purcell. "É um *divertissement* com boa técnica, estilo misturado a muita ironia, que faz dela uma obra muito gostosa de ver", diz o autor, que define *Furia Corporis* (1998) como mais "intelectual, com um tema mais específico". O coreógrafo foi buscar em textos de Jung e Michelangelo a idéia-base da peça, repleta de movimentos mais pesados, que põem o corpo em risco, pretendendo ser um estudo dos corpos no espaço, brincando com as diferentes possibilidades dos bailarinos, levando até as últimas conseqüências a idéia de "dar corpo às emoções dos intérpretes".

Nascido em Roma em 1960, ele teve formação clássica na ópera de sua cidade natal, chegando ao Aterballetto na temporada de 1982. Ali fez sua carreira, tornando-se um dos principais intérpretes do grupo. Foi dentro da companhia, inclusive, que deu os primeiros passos como coreógrafo. Sua fama saiu de casa e ganhou o mundo, com trabalhos para o English National Ballet, a Deutsche Opera de Berlim, o Ballet du Capitole (Toulouse), a Ópera de Dresden, além de colaborações com companhias de seu próprio país, como os grupos do Scalla, de Toscana e a Ópera de Roma.

Ele ainda lamenta, contudo, a falta de uma integração maior entre o balé clássico e o contemporâneo. "Na Itália, infelizmente, os mundos da dança contemporânea e do balé clássico se ignoram mutuamente. É uma pena, porque é péssimo para a dança em geral. Acho que se houvesse um confronto direto entre os dois lados ainda seria mais interessante do que essa apatia de hoje", diz. "O Aterballetto funciona como uma ótima alternativa para as grandes companhias ligadas às casas italianas de ópera. Nosso grupo é a prova viva de que uma companhia de apenas 20 bailarinos pode trabalhar com muita qualidade e em diferentes direções, como no teatro-dança e a dança contemporânea."

Para entender o inferno

***Entre Quatro Paredes*, um clássico não totalmente compreendido de Jean-Paul Sartre, volta a ser editado no Brasil depois de anos fora de catálogo.** Por Almir de Freitas

Ficou famoso o dito "O inferno são os Outros", da esplêndida peça *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre (1905-1980). Mas a verdade é que, mais que adágio elegante, a frase, solta, não permite uma compreensão precisa do que significa. Há, primeiro, a complicação de estar inserida num sistema filosófico um tanto intrincado: cada fala e cada cena remete ao existencialismo sartriano esmiuçado em obras como *O Ser e o Nada* e *O Existencialismo É um Humanismo*. Mas é óbvio que não faria sentido exigir do espectador esse prévio arcabouço teórico. Importante de fato é conhecer o texto de onde a frase foi extraída, o que, na falta de montagens, é bem mais razoável. Isso volta a ser possível para os brasileiros com a reedição da peça, fora de catálogo há anos, prevista para este mês pela Civilização Brasileira.

Encenada pela primeira vez em Paris em 27 de maio de 1944, ainda durante a ocupação nazista, *Huis Clos* (título original) obedeceu à risca às indicações de Sartre para compor o cenário do inferno, onde transcorre a ação: um quarto despojado, com móveis e decoração no estilo 2º Império francês, com três sofás coloridos, um bronze sobre uma lareira e, sobrando por ali, um abridor de cartas. Foi um sucesso na mesma medida em que provocou polêmica. No Brasil, a estréia aconteceu seis anos depois, numa montagem histórica no TBC. Com tradução de Guilherme de Almeida, o diretor Adolfo Celi reuniu no elenco Cacilda Becker, Sergio Cardoso, Nídia Lícia e Carlos Vergueiro. Em apenas um ato, são apresentados os seus quatro personagens: um criado, que, com polidez impagável, recebe os "fregueses"; o jornalista brasileiro Garcin – um pacifista com o mundo e cafajeste com a mulher –, que foi fuzilado ao tentar desertar durante a guerra; Inês, a empregada dos Correios que viveu para torturar uma jovem que um dia abriu o gás do apartamento que compartilhavam; e Estelle, uma socialite bonita, adúltera e infanticida, que morreu discretamente de pneumonia.

Condenados a passar a eternidade juntos, é no confronto dos três que se encontrará a razão da frase e a pedra de toque do existencialismo: não é a mera *presença* dos Outros que os atormentará, mas sim a *consciência* que esses Outros têm das culpas de cada um. Praticamente zeram-se os conflitos morais individuais, como o tema e os personagens poderiam induzir. É pior e mais egoísta: para Garcin, no fundo, não importa tanto se foi pacifista ou covarde, mas sim o juízo que essa consciência externa e incontrolável dos vivos e de seus companheiros de danação vai preservar sobre os seus atos; a Estelle, fica a memorável cena em que ela vê um jovem, que a chamava de "seu cristal" (e por quem nutria um certo desprezo), conhecer a verdade sobre o que ela fez em vida. Mesmo que hediondo, igualmente para ela não tem importância: o que a faz sofrer é que o "cristal" tenha se espatifado. Para Inês, Sartre reserva o papel de uma realista linha-dura das profundezas, para quem não há saída além de exacerbar o embate na disputa com Garcin pela posse de Estelle, mesmo que, num momento de fraqueza, reconheça, numa síntese do mal-estar existencialista, que precisa do "sofrimento dos outros para existir".

Aos poucos, vêem-se esquecidos pelos vivos. Mas restarão esses últimos e eternos *seres*. Mantêm-se, assim, indefinidamente dolorosas as suas mesquinharias e dúvidas por meio da consciência desses terríveis Outros que seguem, mesmo que na morte, *existindo*. Parece o extremo do pessimismo, mas não é. A filosofia de Sartre – e isso também é motivo de confusão – comportava algumas chances de "salvação", quando o homem exerce a sua liberdade absoluta, ainda que nas piores condições. Em *Entre Quatro Paredes*, isso será apenas esboçado por Garcin. Talvez seja possível, talvez não. Mas fica a chance, acalentadora, de que o homem pode fazer algo diferente de seu destino.

Abaixo, Cacilda Becker (dir.), como Inês, e Nidia Lícia, como Estelle, em montagem brasileira de *Entre Quatro Paredes* (1950), de Sartre (ao lado)

FOTOS REPRODUÇÃO/AE / SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA – CENTRO CULTURAL SÃO PAULO/ARQUIVO MULTIMEIOS

POR FÁTIMA SAADI

A FRICÇÃO DO REAL

***Woyzeck, o Brasileiro* atualiza com maestria cênica a trama que articula o fatalismo da história e o indivíduo esmagado, sem se distanciar do texto original de Georg Büchner**

O espetáculo *Woyzeck, o Brasileiro* é uma emocionante leitura do texto inacabado de Georg Büchner (1813-1837) feita por Cibele Forjaz, Fernando Bonassi e Matheus Nachtergaele. Da contestação anticlássica empreendida pelo Romantismo, *Woyzeck* utiliza a estrutura fragmentária, a multiplicidade de espaços, a atenção a personagens marginalizados. Do nascente Realismo, que ajudou a criar, apresenta o interesse pelos fatores sociais, econômicos, fisiológicos e psíquicos capazes de balizar nossa compreensão a respeito do protagonista, sua situação e seu crime. A preocupação de Büchner com o que ele chama, em carta de 1833, de "o fatalismo atroz da História" que relega o indivíduo a um "acaso, nada além de espuma nas ondas" aparece em *A Morte de Danton*, de 1835, mas se manifesta com maior contundência em *Woyzeck*. Entre os personagens de Büchner, pode-se considerar como um anti-Danton o pobre soldado Woyzeck que, para aumentar o soldo, serve de cobaia numa experiência médica que o obriga a se alimentar apenas de ervilhas, e se submete aos caprichos de seu capitão, que o sabatina e reprova em assuntos de moralidade cada vez que utiliza seus serviços como barbeiro. Com *Woyzeck*, Büchner continua sua busca por aquilo que "em nós mente, assassina e rouba", articulando o fatalismo da história à individualidade dissolvida do protagonista, esmagado tanto pelas condições adversas em que vive quanto pela fragilidade emocional que faz com que ele ouça vozes e perceba a realidade como quem está sempre ardendo em febre.

A estrutura fragmentária de *Woyzeck* não cabe na cena ilusionista do início do século 19, exigindo uma nova forma de codificação cênica do real. O mundo mostrado por Büchner rejeitava a transcendência para a qual parecia conduzir o ponto de fuga dos telões pintados em perspectiva, base dos cenários da época. E é a concretude de uma cena, por assim dizer, *planar* que nos é apresentada pelo espetáculo dirigido por Cibele Forjaz com interessante cenografia de Marcos Pedroso, que cria vários planos e áreas de atuação no amplo espaço de que se utiliza. O trabalho da adaptação é precioso: transpõe a ação de *Woyzeck* para uma olaria num ponto qualquer do Brasil, mas, ao mesmo tempo, segue de perto o texto original, que recebeu cuidadosa tradução de Christine Röhrig. O interesse desse procedimento está, por um lado, em acrescentar mais uma camada ao verdadeiro palimpsesto que é o *Woyzeck* de Büchner e, por outro, em nele instilar preocupações sociais e cênicas da nossa contemporaneidade.

Assim como Büchner plasmou segundo sua visão de mundo a reportagem de uma revista médica a respeito do processo e da condenação à morte, em 1824, do cabeleireiro e ex-soldado Johann Christian Woyzeck que havia matado a amante por ciúmes, o espetáculo *Woyzeck, o Brasileiro* orquestra nossa realidade de modo a fazer dela, em cena, uma experiência impactante pela fricção entre elementos trazidos da realidade extracênica e formas que remetem diretamente à convenção teatral. Servem a esse procedimento não apenas o barro e as máquinas que o processam, não apenas as galinhas que ciscam pelo chão da cena ou as cantigas populares que dialogam com a música original de Otto, mas também o galho seco ao lado do poço dos desesperados, que cita tanto o *Godot* de Beckett quanto a pobreza e a secura de nossa realidade. Mas nada exemplifica melhor esse procedimento que tensiona simbolismo, realismo e realidade do que o momento em que Woyzeck mata Marie: Matheus Nachtergaele, em atuação de alta voltagem emotiva e técnica, apunhala Marie e, em seguida, apunhala de forma ostensiva repetidas vezes o chão do palco. O sangue que mancha o vestido branco de Marie liga os dois gestos – o da trama e o da cena.

Acima, Marcélia Cartaxo (Marie) e Matheus Nachtergaele (Woyzeck): entre a realidade extracênica e as formas teatrais

FOTO LENISE PINHEIRO/DIVULGAÇÃO

Woyzeck, o Brasileiro, adaptado do texto de Georg Büchner por Cibele Forjaz, Fernando Bonassi e por Matheus Nachtergaele, que integra o elenco ao lado de Marcélia Cartaxo, Everaldo Pontes, Leandro Firmino da Hora, entre outros. Teatro Casa Grande (av. Afrânio de Melo Franco, 290, Leblon, Rio de Janeiro, tel. 0++/21/2239-4046). 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20 a R$ 30. Até o dia 13

EM CENA	**A Hora em que Não Sabíamos Nada uns dos Outros**, de Peter Handke. Direção de Marcelo Lazzaratto. Com a **Companhia Elevador de Teatro Panorâmico** (*foto*).	**Cãocoisa e a Coisa Homem**, criação do Ateliê de Criação Teatral de Curitiba (ACT). Dramaturgia final e direção de Aderbal Freire-Filho. Com **Luiz Melo** (*foto*) e o elenco do ACT.	**Perdida**, de José Sanchis Sinisterra. Direção de Marco Antonio Braz. Com Flávia Pucci, **Oswaldo Mendes** (*foto*) e Carlos Palma.	**A Importância de Ser Fiel**, de **Oscar Wilde** (*foto*). Direção de Eduardo Tolentino. Com o Grupo Tapa e atores convidados (Nathalia Timberg, Brian Penido Ross, Bárbara Paz, Etty Fraser, entre outros).	**O Portal das Maravilhas**. Texto e direção de Ilo Krugli. Com o grupo Teatro Vento Forte.
O ESPETÁCULO	Na praça de uma cidade qualquer, várias pessoas representam diversas situações humanas. Não há palavras porque o objetivo é criar sensações com imagens. Quinze intérpretes se desdobram em 300 figuras anônimas ou representativas de mitos conhecidos.	Retoma o inesgotável tema da relação entre o homem e os cães através dos tempos e das artes, da literatura às artes plásticas. Tentativa de dar forma dramática e poética ao contato entre o mundo animal e a humanidade.	Numa audaciosa conferência sobre "os paradoxos do espaço e do tempo" em um clube provinciano, os valores e convicções dos personagens são postos em questão. A realidade deixa de ser previsível e espíritos conservadores são abalados pela física quântica.	Jovem arrivista adota o nome de Fiel para despertar a atenção nos altos círculos sociais da Inglaterra. O artifício funciona com moças românticas, mas não com os mais velhos que, nos interesses de classe, entendem o que é realmente conveniente para além das aparências.	Quatro histórias que vão de Cervantes à atualidade. Em *Retábulo do Mestre Pedro*, D. Quixote vê uma peça sobre uma princesa aprisionada; *As 7 Chamas Acesas* revelam problemas de um artista com a Inquisição no Brasil; *Castelo de Cartas* trata de golpes de Estado; e *Retábulo do Portal das Maravilhas* ironiza a vaidade humana.
ONDE E QUANDO	Instituto Goethe (rua Lisboa, 974, Pinheiros, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3088-4288). Estréia no dia 26. 6ª, às 22h; sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 10.	ACT (rua Paulo Graeser Sobrinho, 305, São Francisco, Curitiba, PR, tel. 0++/41/338-0450). 5ª a sáb., às 21h, dom., às 19h. R$ 10.	Teatro Folha (Shopping Pátio Higienópolis, av. Higienópolis, 618, Higienópolis, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3823-2323). Até 2/11. 3ª e 4ª, às 21h; 5ª, às 18h30 e às 21h; sáb., à meia-noite. R$ 30.	Teatro do Sesc Vila Mariana (r. Pelotas, 141, Vila Mariana, São Paulo, SP, 0++/11/5080-3000). Até 22/12. 5ª e sáb., às 21h; 6ª, às 16h e às 21h; dom., às 18h. De R$ 10 a R$ 30.	Teatro Brasileiro de Comédia – TBC (rua Major Diogo, 315, Bela Vista, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3115-4622). Até dezembro. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h30. R$ 20.
POR QUE IR	Para uma melhor compreensão de Peter Handke, autor com gosto pela polêmica, como a declaração em defesa dos sérvios acusados de genocídio na recente guerra dos Bálcãs. Ele tem uma obra extensa em teatro, romance e roteiro de cinema.	O espetáculo é resultado do sonho de Luiz Melo de estabelecer um centro de pesquisas de artes cênicas em Curitiba. Ele chegou a adiar participações na TV para se dedicar a esse projeto que teve a total adesão de Aderbal Freire-Filho.	Desde o bem-sucedido espetáculo *Einstein*, seguido de *Copenhagen*, o grupo Arte e Ciência no Palco tem apresentado um teatro inteligente que concilia o drama e o humor do universo científico.	É sempre bom ouvir e ler Wilde retratar a Inglaterra vitoriana do século 19. O título original é *The Importance of Being Earnest*, trocadilho intraduzível entre Ernest e *earnest*, que quer dizer "honesto". Em português, tradicionalmente se traduz como *prudente*.	O Vento Forte tem um histórico de invenção teatral. Argentino, filho de imigrantes poloneses, Ilo Kugli, radicado no Brasil desde 1961, preocupa-se com novas formas de um teatro lúdico por excelência.
PRESTE ATENÇÃO	No desafio que um grupo jovem assume de testar até que ponto o teatro envolve e convence sem palavras. O dramaturgo inspirou-se numa frase da mitologia grega: "Não revele o que viu, permaneça na imagem".	No resultado da criação do texto em ensaios do diretor com o elenco. O processo integra um grupo de intérpretes mais jovens a Luiz Melo e Aderbal Freire-Filho, diretor com gosto para experimentação cênica.	Em como Sinisterra confirma o gosto provocador dos artistas da Catalunha, Espanha, a mesma província de Picasso e Gaudí. Refaz em termos atuais a divertida e melancólica peça *Ato Cultural*, do venezuelano José Ignacio Cabrujas.	Em como o autor, cínico e divertido, é bem maior que sua vida de escândalos. Fala-se mais do homossexualismo do que de seu socialismo fabiano, que incomodava as classes dirigentes do país.	Nessa linguagem baseada nas representações populares, como circo, marionetes, ginastas, malabaristas e mágicos. O cenário e figurinos contam com bonecos, quadros e símbolos religiosos de vários povos e crenças.
PARA DESFRUTAR	Filmes com roteiros de Handke, como *Asas do Desejo* (1987) e *O Medo do Goleiro Diante do Pênalti* (1971), ambos dirigidos por Wim Wenders.	O livro *Sagarana* (Nova Fronteira, 416 págs., R$ 39), de Guimarães Rosa, onde estão os contos *O Burrinho Pedrês* e *Conversa de Bois*, que também abordam o mundo dos animais. Sobre cães, *Caninos Brancos* (de várias editoras), clássico de Jack London.	Para quem tem curiosidade sobre conceitos de física, o livro *O Universo numa Casca de Noz*, de Stephen Hawking (Mandarim, 224 págs., R$ 35), em que o autor explica o tema o mais didaticamente possível.	*O Retrato de Dorian Gray* (Civilização Brasileira, 251 págs., R$ 34), obra-prima de Wilde que jamais perdeu a precisa elegância de estilo e conteúdo. À sua maneira, é um enredo de vampiros.	Na mesma linha, o CD *Lunário Perpétuo*, de Antonio Nóbrega, que aborda temas do popular nordestino com fortes influências ibéricas, que mescla o universo do cancioneiro e do romanceiro.

FOTOS DIVULGAÇÃO EXCETO: *O ARQUITETO E O IMPERADOR DA SÍRIA*/MARCELO LYRA/OLHONU/DIVULGAÇÃO

EM CENA	**O Arquiteto e o Imperador da Assíria**, de Fernando Arrabal. Direção de Carlos de Carvalho. Com Adelson Dornellas e **Márcio Carneiro** (*foto*).	**Meu Destino É Pecar**, de Suzana Flag (pseudônimo de Nelson Rodrigues). Direção de Gilberto Gawonski. Com **Malu Galli** (*foto*), Dira Paes e Cia. dos Atores.	**Os Sete Afluentes do Rio Ota**, de **Robert Lepage** (*foto*). Direção de Monique Gardenberg. Com Maria Luisa Mendonça, Beth Goulart, Madalena Bernardes, Lorena Silva, Helena Ignez, entre outros.	**Sem Lugar**, coreografia do Grupo de Dança Primeiro Ato baseada na obra e em homenagem ao centenário do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.	**2º Circuito Brasil Telecom de Dança**. Festival que reúne importantes companhias de dança contemporânea do Brasil, com estilos diversos e originárias de vários Estados.
O ESPETÁCULO	O encontro do sobrevivente de um desastre aéreo com o habitante de uma ilha deserta. Releitura de *Robinson Crusoé*, de Daniel Dafoe, numa perspectiva de humor negro e absurdo sobre a relativa diferença entre barbárie e civilização.	Folhetim do dramaturgo que, em 1944, levantou a tiragem do diário carioca *O Jornal*. Sem a ambição literária das peças, até ao contrário, ele tem imagens poderosas nos enredos repletos de traições e ódios familiares.	Tendo como ponto de partida a explosão da bomba atômica em Hiroshima, o dramaturgo canadense traça um panorama na segunda metade do século 20, intercalando personagens, épocas e lugares distintos, numa reflexão sobre os destinos da humanidade.	Dirigida por Suely Machado, a peça criada por Tuca Pinheiro, ex-bailarino do grupo Primeiro Ato, busca a intertextualidade entre a linguagem coreográfica e a obra de Drummond. É, para um grupo, um exercício de aproximação e de redescobrimento do universo drummondiano.	Neste mês, apresentações de *Projeto SKR*, do Grupo 11 (Santa Catarina); *A Redoma*, da Cia. Isadora Duncan (Mato Grosso do Sul); **Formas Breves** (*foto*), da Cia. Lia Rodrigues (Rio); *Profundo Dia Azul*, do Núcleo Basirah (Brasília); e *Passatempo*, de Renata Melo (São Paulo).
ONDE E QUANDO	Teatro Armazém (av. Alfredo Lisboa, armazém 14, Bairro do Recife, Recife, PE, tel. 0++/81/3424-5613). 6ª, às 21h, e sáb., às 20h. R$ 10.	Teatro Sesc Anchieta (rua Dr. Vila Nova, 245, Vila Buarque, São Paulo, SP, tel. 0++/11/3256-2281). Do dia 11 ao 20. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20.	Centro Cultural Banco do Brasil – RJ (rua Primeiro de Março, 66, Centro, Rio de Janeiro, RJ, tel. 0++/21/3808-2020). Estréia no dia 2. 5ª e 6ª (primeira parte), às 19h; sáb. e dom. (segunda parte), às 19h. R$ 10.	No Rio, de 18 a 27 no Teatro Carlos Gomes (0++/21/2232-8701). De 5ª a sáb., às 21h; dom., às 19h. R$ 20. Em S. Paulo, de 30/10 a 3/11 no Teatro Sérgio Cardoso (0++/11/288-0136). De 4ª a sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 20.	Teatro João Caetano (pça. Tiradentes, s/nº, Centro, RJ, tel. 0++/21/2221-1223). Do dia 2 ao 6, às 19h30. Preço único: R$ 3.
POR QUE IR	É a obra-prima do espanhol Arrabal, autor que traz um toque de ternura à frieza cerebral do Teatro do Absurdo. A densidade dos diálogos entre os personagens impressiona pelos clarões poéticos.	Mesmo com o pseudônimo risível de Suzana Flag, Nelson Rodrigues é sempre o escritor que prende a atenção. O grupo desta montagem tem 13 anos de boas encenações.	Lepage é um dos mais originais dramaturgos contemporâneos, com peças que sabem aliar textos longos e complexos a uma multiplicidade de recursos cênicos. A montagem brasileira terá seis horas de duração, dividida em duas partes de três horas.	O grupo, que comemora 20 anos, no seu espetáculo anterior – *Beijo... nos Olhos... na Alma... na Carne* – investiu na obra de Nelson Rodrigues. Essa experiência bem-sucedida com a literatura deu subsídios para a nova montagem.	Além da qualidade dos espetáculos, o circuito investe no experimentalismo, caso do *Projeto SKR*, e na troca de experiências e pesquisas, com a promoção de mesas-redondas e workshops.
PRESTE ATENÇÃO	No que a montagem faz com o texto, tratando-o como "grande mergulho psicanalítico, onde as neuroses do homem moderno são expostas". Para Arrabal, é apenas "a história de um coitado que quer amar". Na diferença, um espetáculo, ou não.	Na ênfase dada ao lado caricato, ou de paródia, das tramas. A Cia. dos Atores pretende ter como marca "um olhar bem-humorado sobre tudo".	Na estréia da produtora e cineasta Monique Gardenberg no teatro. Sua experiência em filmes como *Jenipapo* e *Benjamin* pode ser bem aproveitada na encenação com elementos multimídias, típicos de Lepage.	Em como se dá o resultado de um processo de criação coletiva, que busca integrar as contribuições de cada um dos dez integrantes do grupo. E nas referências aos poemas e na abordagem de temas do poeta como o amor, o erotismo, o tempo.	No predomínio da linguagem do teatro-dança, como é o caso de *Passatempo*, de Renata Melo, artista que fez sucesso com *Domésticas*, depois adaptado para o cinema por Fernando Meirelles e Nando Olival.
PARA DESFRUTAR	O absurdo, ou o Surrealismo, nordestino de *Trilogia da Maldição*, do cearense José Alcides Pinto (Topbooks, 345 págs., R$ 29), um grande romance.	O filme *Rebecca – A Mulher Inesquecível*, de Alfred Hitchcock, com Judith Anderson. A história é baseada no mesmo popular romance de Daphne Du Maurier no qual Nelson Rodrigues buscou as bases do seu enredo. Em vídeo.	Também no Rio, *Entre Quatro Paredes*, de Jean-Paul Sartre, dirigido e adaptado por Carlos Gregório (*leia texto sobre a peça original nesta edição*). Estréia dia 25 na Casa de Cultura Laura Alvim (tel. 0++/21/2287-2285). 6ª e sáb., às 21h30; dom., às 20h30. R$ 15.	A obra de Carlos Drummond de Andrade, que está sendo relançada pela Editora Record. Em especial, *As Impurezas do Branco* (140 págs., R$ 19), cujo poema *Diamundo – 24 Horas na Vida de um Jornaledor* inspirou este espetáculo.	O livro *Seis Propostas para o Próximo Milênio*, do escritor italiano Italo Calvino (Companhia das Letras, 144 págs., R$ 22,50), cujas discussões estéticas inspiraram o espetáculo *Formas Breves*, de Lia Rodrigues.

UMBERTO EGO & GILBERTO GIDELEUZE
NÃO RARO, QUANDO A VIDA FICA REALMENTE CHATA E AS DISCUSSÕES FILOSÓFICAS UM PÉ NO SACO, UMBERTO EGO E GILBERTO GIDELEUZE CONVIDAM IGGY POP PARA PASSAR UMA SEMANA EM CASA.
CACO GALHARDO
2002